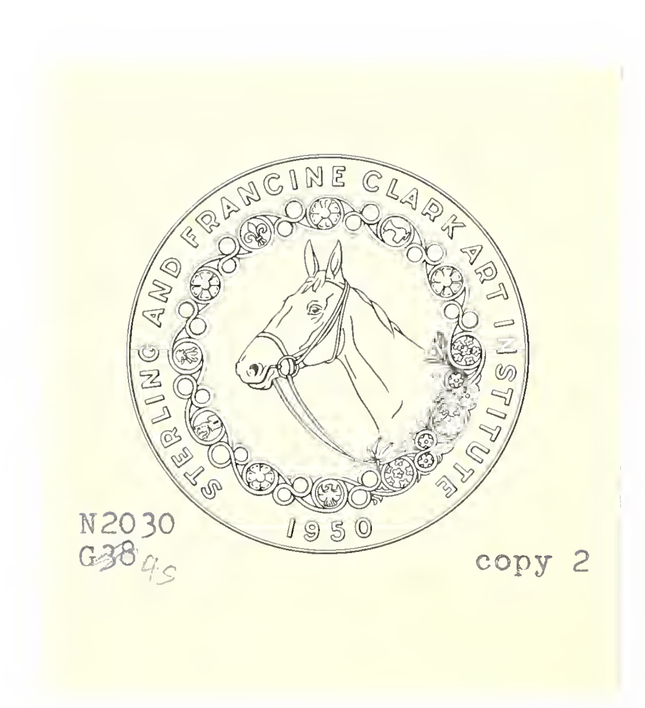
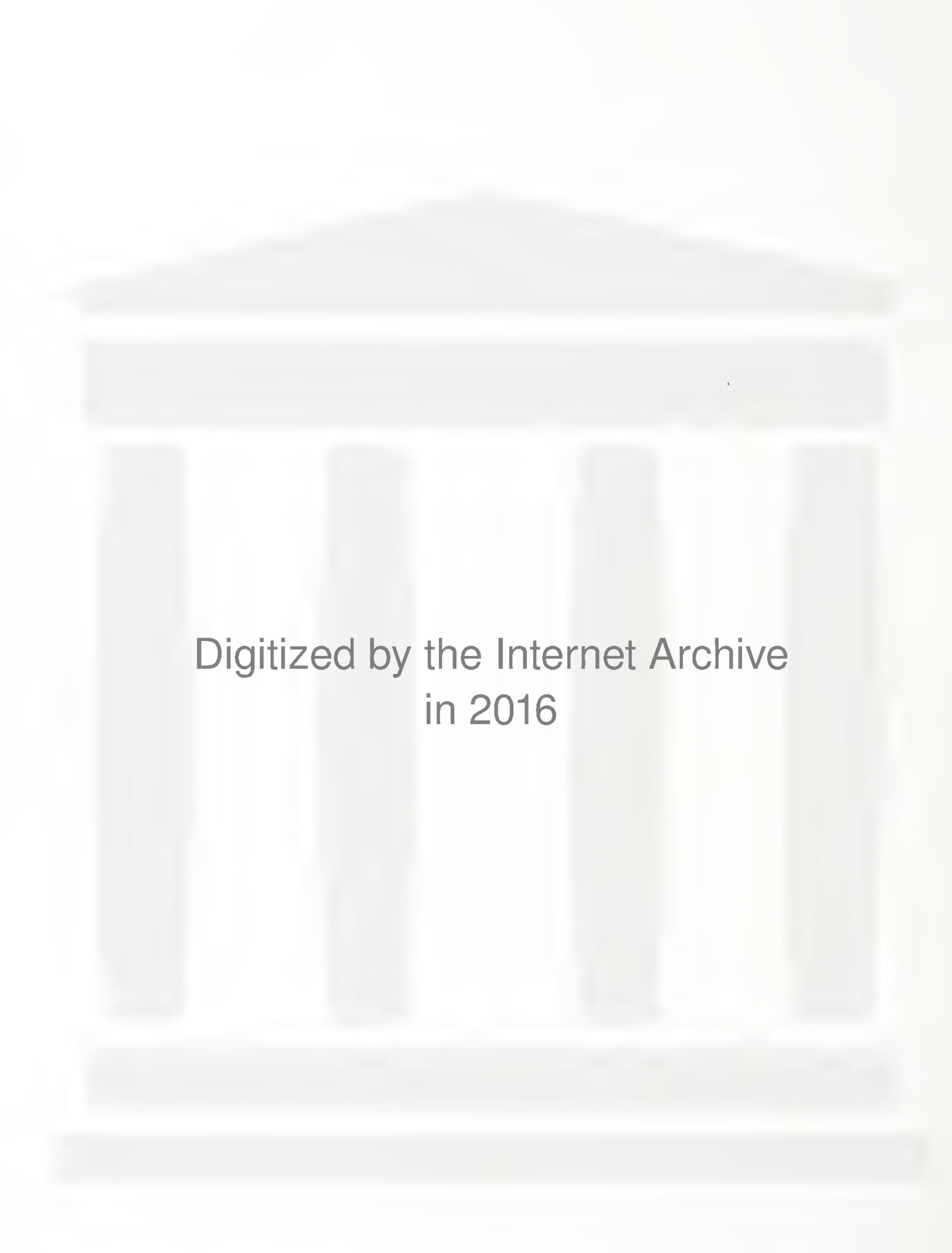



STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE
1950





Lion assyrien.

LA SCULPTURE AU LOUVRE

INTRODUCTION

Une description raisonnée des œuvres de la sculpture au Louvre nécessiterait une série de volumes que ce livre ne saurait prétendre à remplacer. On trouvera donc seulement ici, en chapitres et en paragraphes aussi brièvement et clairement établis que possible, une indication de ce vaste sujet, étendu et profond comme l'histoire humaine. Ce sera, si l'on veut, un sommaire de la beauté, de la grâce, de l'émotion, de la pensée, que les statuaires de



La Vénus de Milo (vue de droite).

toutes les régions et de tous les temps ont exprimées par leurs statues et leurs figurines, leurs bas-reliefs et leurs bustes.

Certes, les salles du Louvre contiennent d'admirables chefs-d'œuvre vers lesquels l'admiration du monde entier vient en pélérinage, le *Scribe égyptien*, la *Héra de Samos*, la *Victoire de Samothrace*, la *Vénus de Milo*, les *Esclaves* de Michel-Ange, la *Diane* de Jean Goujon, les bustes de l'Ecole française à toutes les époques, la ménagerie de Barye, et tant d'autres que l'on trouvera énumérés, décrits, reproduits, au cours des pages qui suivent. Mais, autant que les grandes œuvres célèbres, la continuité des œuvres parle haut à l'imagination, éblouit l'esprit, forme le vaste poème de pierre, de marbre et de bronze où la civilisation s'exprime avec l'obscurité de ses balbutiements et la splendeur de son langage. C'est le grand livre où chaque peuple écrit une lettre, un mot, une phrase,

avoue sa barbarie, confesse sa religion, revendique sa patrie, proclame sa soif de justice, son adoration de la beauté. Une histoire de la sculpture est la réunion, dans le même temple, de tous les dieux opposés, de toutes les idées ennemies, de toutes les races réconciliées.

« Ceci tuera cela », — a dit Victor Hugo opposant le livre imprimé à la cathédrale sculptée. Le livre n'a pas tué la sculpture, il l'a commentée et prolongée. Le livre est une analyse, la sculpture est une synthèse. Il faut aller au livre, l'ouvrir, le lire et le relire pour s'assimiler sa substance. La statue s'offre à tous, tout entière. Elle se dresse sous le portique ou sur la place publique, elle vit dans la lumière, elle est comme un être immortel parmi des êtres vivants.

Mystérieuses figures d'Egypte, images de l'immobilité et du silence, génies cruels de l'Assyrie, déesses de la Grèce, femmes vivantes dont la chair s'est faite marbre, vous en qui rayonne



La Vénus de Milo (vue de gauche).

la pensée d'Athéné et la beauté d'Aphrodite, et vous, humbles créatures cachées à l'ombre des porches gothiques, et vous, chasseresses de la Renaissance, et vous, divinités de Versailles, et tous les dieux, et tous les héros, et tous les visages où la douleur et la pensée ont marqué l'empreinte de la vie, — ne représentez-vous pas le passé et le présent de l'homme, n'êtes vous pas son héritage et sa certitude, l'orgueil et le charme de son souvenir et de son espoir ?

G. G.



Clef de voûte en pierre peinte (XIII[e] siècle).



Sphinx (Ancien Empire).

EGYPTE

ANCIENNETÉ ET PERMANENCE DE L'ART ÉGYPTIEN. — SES FORMES DIVERSES. — L'ANCIEN EMPIRE. — LE MOYEN EMPIRE. — LE NOUVEL EMPIRE. — LA RENAISSANCE SAÏTE

La salle de l'Egypte, au Louvre, n'est pas un musée public, c'est un temple mystérieux. Les visiteurs marchent lentement et silencieusement sur les dalles, parlent à voix mesurée, comme si les Dieux, les Rois, coiffés du pschent, les Déesses aux têtes de panthères et de lionnes, étaient toujours vivants dans ces lourdes

images de granit, frôlées, adorées, battues furieusement par les vagues humaines, et qui souriront encore de la même manière énigmatique dans des milliers d'années. Civilisations, philosophies, religions, tout a passé et s'est réduit en poussière sur ces colonnes augustes, et le passant d'aujourd'hui a conscience d'être une parcelle de cette poussière.



Stèle du roi Serpent.

Ce peuple continue de vivre parmi nous, pétrifié, par ses effigies de savants, de scribes, de compteurs de bétail, aussi nombreuses et aussi belles que ses effigies de conquérants.

Ces hommes d'il y a six mille ans qui adoraient le Soleil, la force qui vivifie, qui nourrit et qui tue, sont les ancêtres des petits enfants qui, saisis de terreur et d'admiration, les paumes levées, regardent le rapide dévorant l'espace en trombe. Le geste est le même.

Cette déesse Sekhet à mamelles nourricières et à tête de lionne, capable de tous les héroïsmes et de toutes les cruautés pour défendre ses petits contre « les autres », c'est la famille, la nation, la race farouche que nous sommes encore et que nous adorons.

Ce dieu-épervier, cet oiseau de proie qui plane sans effort

au-dessus de tout et fond comme une lourde pierre sur le petit mulot qui montre mal à propos sa tête, c'est l'Ordre.

Ces pieds colossaux, en granit rose, devant lesquels des myriades de générations se sont prosternées, sont les pieds d'un



Statues du prêtre Sepa et de son épouse (?) Nesa.

conquérant, Amenophis III (le Memnon des Grecs), qui a vaincu et asservi vingt-trois peuples divers. Dans six mille ans il n'en restera peut-être que le pouce, plus tard il ne restera que l'ongle. Mais cette parcelle de colosse chantera toujours la gloire du vainqueur. Or, ses victoires sont, paraît-il, apocryphes. Nos ancêtres d'Egypte ont donc connu avant nous cette force devant laquelle

la main puissante de l'atavisme nous courbera encore longtemps : le mensonge.

Les temples et les tombeaux ont l'aspect de citadelles et de blokhaus. Les statues assises, agenouillées, accroupies, les mem-



Fonctionnaire de la IIIe dynastie.



La déesse Sekhet (XVIIIe dynastie. Thèbes).

bres ramenés au corps, sont dans l'attitude défensive la plus favorable pour ne pas donner prise à l'assaillant : le temps. Le garnison est encore là, embaumée et cuirassée de granit. On a cherché les matières les plus lourdes et les plus dures, le basalte, la diorite, la serpentine pour y graver les archives, pour y sculpter les bas-reliefs et les figures colossales. Il faudra que le



LE SCRIBE

temps embauche des barbares pour faire brèche dans cette Egypte solidifiée, et plus tard des civilisés qui sauront extraire cette forte race de son réduit funèbre. C'est d'abord l'invasion des pasteurs Hycksos, un court épisode de quelques siècles, vers l'an 2000, puis celle des Perses, en 525, puis Alexandre, en 322, puis les Romains, les Arabes, les Turcs, — puis les Français, — puis les Anglais.



Tombeau de Seti Ier (XIXe dynastie. Thèbes): *Le roi Séti Ier et la déesse Hathor. — Chapiteau du temple de Bubastis tell el Basta* (XXIIe dynastie).

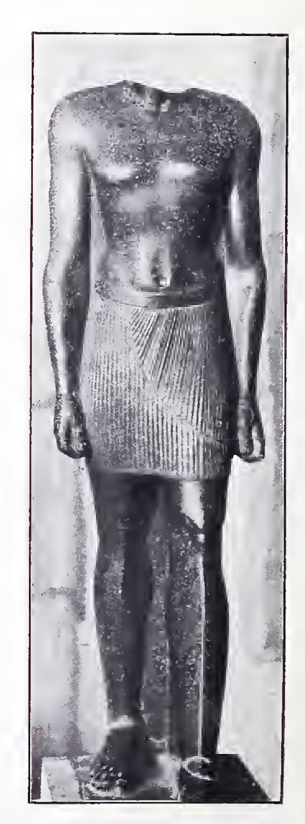
L'art égyptien se meut majestueusement comme une constellation perdue dans l'immensité des espaces. C'est une longue et lente évolution dans la nuit du passé. On compte quatre périodes dans les quatre mille ans de l'histoire égyptienne: l'Ancien Empire



Amon, dieu de Thèbes, sous les traits de Seti Ier (XIXe dynastie. Thèbes).

le Moyen Empire, le Nouvel Empire et la Renaissance saïte.

L'ancien Empire, de 5000 à 3000 avant notre ère, nous laisse des figures lourdes, réalistes, un peu sauvages, où les jambes des hommes semblent deformées par l'éléphantiasis. Ainsi, Nachti, fonctionnaire du premier empire thébain, statue en bois peinte à l'ocre rouge. Ainsi, ces trois vénérables personnages en pierre calcaire, deux hommes qui semblent en marche depuis toujours, une femme qui les accompagne timidement. Les deux hommes sont un même personnage, prêtre de haut rang, «le parent royal» Sepa. La femme, une «parente royale» nommée Nesa (?) est peut-être l'épouse de Sepa. Tous trois, de style archaïque, sont extraordinaires de forme simplifiée et vraie. Voyez-les de profil, en vous plaçant à la petite porte du fond de la salle de la Mastaba, où ils se trouvent: vous êtes en présence de la vie même. Dans cette même salle, où a été réédifié le beau tombeau orné de dessins si précis d'hommes et d'animaux, est la stèle du roi Serpent, avec le dieu-épervier, provenant de la sculpture d'un roi de l'Egypte primitive.



Statue d'homme sans désignation.

(Abydos, période thinite, environ 5000 ans avant J.-C.) Et aussi, le Sphinx colossal, usurpé postérieurement par le roi pasteur Apopi, puis par deux autres. Ce sont les relais de l'immortalité.

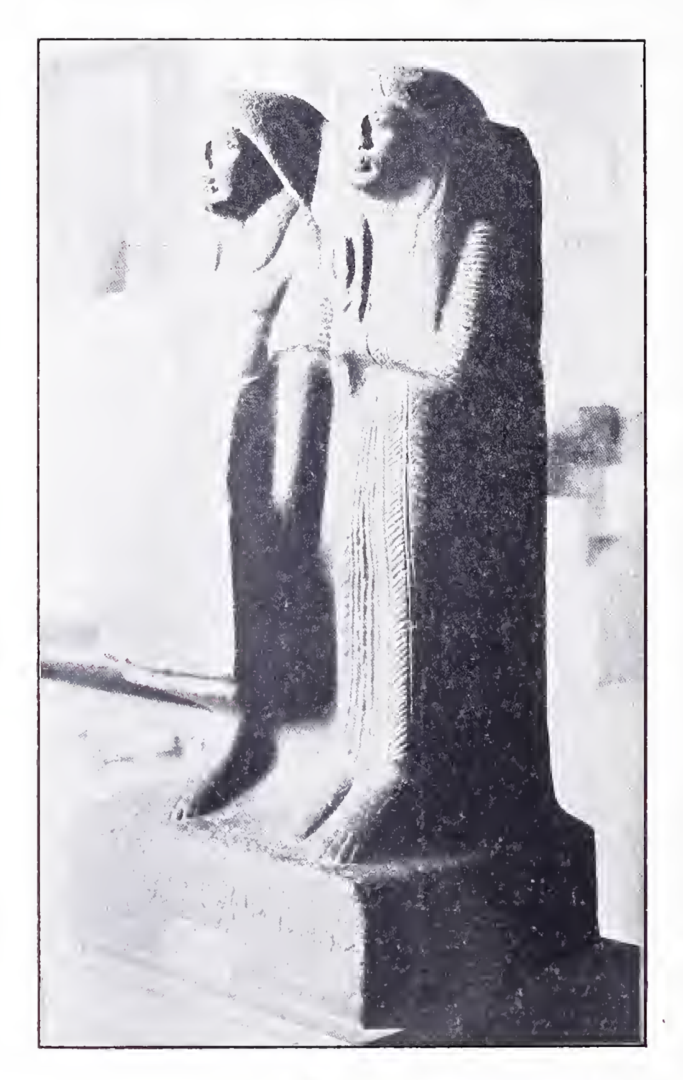
La Grèce aura le Centaure, l'Egypte a le Sphinx, l'animal composé, à corps de lion, à tête humaine. Le Centaure galope, joyeux et libre. Le Sphinx reste immobile, gardant ses secrets et prisonnier de ses secrets. Il pèse sur la terre d'un poids formidable, ses énormes pattes crispées sur son assise de pierre. Son visage a la gravité ironique et la tristesse irrémédiable qui conviennent à un tel gardien du mystère des siècles, ses yeux sont vides de regards, sa bouche amère et hermétiquement close. L'animal redoutable, venu des sables brûlants de l'Egypte, prend une allure grandiose de bête prisonnière sous les lambris du Louvre.



La favorite royale Hentateh.

Dans tout l'art égyptien, il y a cette expression de l'immobilité, du silence, de l'énigme. Cette expression est chez le *Scribe,* daté de la Ve dynastie, qui est l'une des représentations les plus nettes, les plus savantes, les plus réfléchies, de l'attitude et de la physionomie humaines. Aucun portraitiste ne fournira une image plus particulière d'un individu, aucun observateur ne montrera mieux la manière d'écouter et de comprendre. Tout l'être est à sa fonction, tout exprime le même acte, la position du corps, admirablement construit et modelé, la main qui déroule le

papyrus, la main qui tient le stylet, la tête levée, le visage lumineux, la bouche serrée, les yeux ardents. Ainsi le Scribe a écouté, ainsi il écoutera toujours.



Har, chef des scribes de Meneptah, et sa femme Nofre-Ari (XIXe dynastie).

De 3000 à 2000, c'est le Moyen-Empire, détruit par les invasions des Hycksos. Il y a allongement des figures, parfois mollesse, banalité. Pourtant, le roi Sobokhtop III, en granit rose, est une des plus vénérables et des plus belles statues de l'art égyptien. Il est assis sur un siège de pierre, ses longues jambes presque rassemblées, les mains posées à plat sur ses cuisses. Il a la taille svelte d'un homme jeune, le thorax développé, les épaules larges.

Il n'est pas nécessaire d'attendre l'art grec pour connaître et admirer une œuvre où les justes proportions du corps humain se trouvent fixées en un style admirable. Ce roi Sobokhtop III est un



LE ROI SEBEKHOTEP III

type de beauté compléte par la force, l'élégance, la régularité. La tête se lève vers la lumière, montre un visage grave et soucieux, coiffé du pschent, orné au menton de la corne funéraire. L'homme changé en pierre est devenu un dieu.

De 1700 à 1100, le Nouvel Empire. Ce sera, si l'on veut, la période de l'habileté technique, de la certitude de l'art égyptien, avec le roi Seti Ier; le roi Seti II, colosse en grès; la série des déesses Sekhet; le group de Har et de sa femme Nofre Ari; la statue cariatide d'Ounnofri; le sphinx dans le style de l'Ancien Empire; la tête royale colossale d'Amenothès III, coiffée de la couronne du Sud; et ce magnifique buste du roi Akhounaton Amenothès IV (XVIIIe dynastie), le portrait, ressemblant à coup sûr, d'un personnage frêle, anémique, au profil coupant, le nez pointu, les yeux interrogateurs, un pauvre jeune roi malade dont l'art a fixé l'agonie.



Le chef des terres du Midi
(XXVIe dynastie).

Au milieu de la salle voûtée comme une galerie souterraine, parmi les statues gravement assises, les niches funéraires, les sarcophages, les bas-reliefs, les stèles, tout ce monde de pierre noir et rose, une peinture fait apparaître les couleurs de la vie, un homme et une femme, les mains liées, les chairs rouges, les yeux brillants, enseigne vivante placée au seuil obscur de la mort. L'homme est le roi Séti Ier, la femme

est la déesse Hathor. Leur double effigie est surmontée d'un chapiteau du temple de Bubastis Tell el Basta, une figure jeune, aux traits ramassés, coiffée de lourds ornements.



Le dieu Horus.

Si la favorite royale Hentateh est charmante, la déesse Sekhet, avec sa tête de lionne ou de panthère, est plus terrible que les sphinx. Cet être à corps de femme, à visage d'animal, est le plus obscur de tous. Il y a en lui une grâce inquiétante qui peut se changer tout-à-coup en une cruauté féline, en une férocité implacable. L'immobilité, si rigide, va tout à coup bondir, ces yeux mi-clos vont se dilater et briller, cette gueule fermée aux lèvres minces et rentrées va s'ouvrir et montrer des crocs redoutables.



LA DÉESSE SEKHET

Il n'y a pas que des dieux et des rois dans ce monde pétrifié de l'Egypte, et l'on pourrait croire que chaque être vivant a eu son double sur cette terre des morts, sa statue ou son image gravée, comme il a eu sa momie. Les plus touchantes de ces représentations sont celles où le couple humain est représenté, l'homme et la femme s'en allant de compagnie à travers les ténèbres de la nuit éternelle comme ils allaient dans l'atmosphère lumineuse du soleil. Il y a plusieurs de ces représentations au Louvre. Ainsi, le groupe de Har, scribe, et de sa femme Nofre Ari, l'homme et la femme près l'un de l'autre, l'homme avec des épaules larges, la femme plus fine, lui vêtu d'une robe collante, elle d'une jupe évasée, tous deux aussi paisibles, aussi impassibles que leurs rois sont puissants, que leurs dieux sont immortels.



Personnage nommé Mosou (Epoque Saïte).

La période que l'on dit «de décadence», marquée par la charmante Renaissance Saïte, de 720 à 525, est présente au Louvre

avec de beaux personnages cubiques; la statue en granit noir du guerrier Horus; le chef des terres du Midi; le chef de ville Ouser; un fonctionnaire de la 26e dynastie; la petite tête de Psammélik III; le sarcophage du prêtre Taho, aux admirables figures de déesses faites pour l'enfouissement éternel, pour l'obscurité et le néant; et ce chef-d'œuvre, le Seigneur héréditaire Nekhtharheb.



La reine Karomana
(XXIIe dynastie. Thèbes).

Rien de plus étonnant, dans toute l'histoire de la sculpture, que ces personnages cubiques, comme enfermés dans une pierre, et qui laissent pourtant apercevoir toutes les formes, toutes les flexions du corps. Rien de plus magnifiquement élégant, de plus délicieusement souple, que la statue du Seigneur Nekhtharheb, assis sur ses talons, les mains sur les cuisses. Regardez-le de profil, quand la lumière caresse son visage, ses épaules, le haut de son thorax, ses bras, ses genoux, c'est l'une des plus douces, des plus tranquilles, des plus belles apothéoses de la forme humaine que le génie de la statuaire ait jamais taillée dans la pierre et animée de la flamme intérieure de l'esprit.

Montez au premier étage, vous trouverez des formes nouvelles de l'art égyptien, des formes nouvelles et des principes identiques. Je



NEKHTHARHEB
Chef des secrets du Nord et du Midi

prends, parmi les objets délicats et forts réunis ici, les statuettes en métal, en bois. J'y retrouve les mêmes simplifications, les mêmes lignes fuyantes, les mêmes résumés où tout est présent, que dans les colosses de granit et de basalte.

Des cynocéphales, habitants des temples, sont observés et fixés de manière définitive, avec leur physionomie rusée, lascive et bestiale, de singe, de chien et de porc.

Le dieu Horus, à tête d'épervier, les jambes solides, le torse mince, étend les bras comme s'il allait prendre son vol. Aucun art, comme l'art égyptien, n'a su allier la forme humaine à la forme animale. Ce dieu Horus, avec son corps effilé et son bec recourbé, a l'expression et la logique d'un être naturel.

Un homme s'avance, tranquille, débonnaire, avec un geste de la main qui devait tenir un bâton. Il se nomme Mosou, semble un berger, ou bien un conducteur de travaux, un surveillant de troupeaux humains.

Une femme, casquée, cuirassée, la reine Karomana, a les deux mains tendues comme pour tenir des rênes.



Toui, supérieure des Pallacides de Min.

Une autre femme, la dame Toui, est une délicieuse statuette en bois poli, vêtue d'un tissu transparent, sa lourde chevelure divisée en nattes, les bras, les jambes, le

corps d'une force menue et élastique de reptile, le visage d'une douceur farouche et énigmatique.

Un épervier de pierre, luisant et noir, au crâne plat, au bec court, au poitrail large, aux ailes en carapace, les pattes cassées, darde, du fond des siècles, sur les passants d'un jour, un œil rond et dilaté.



Epervier.

CHALDÉE ET ASSYRIE



Goudéa, patési de Sirpourla.

DIFFÉRENCES DE L'ART CHALDÉEN ET DE L'ART ASSYRIEN. — INFLUENCE POSSIBLE DE L'ART ÉGYPTIEN. — GOUDÉA. — LES DIEUX. — LES ROIS. — LES ANIMAUX

Si l'on peut trouver quelque rapport entre les sculptures de Chaldée et d'Egypte, il faut aussi remarquer que les œuvres retrouvées dans la vallée de l'Euphrate ne sont pas environnées de la même atmosphère de doux silence que les œuvres vivantes et funèbres enfoncées aux hypogées de la vallée du Nil. Les statues chaldéennes ont parfois la force de résumé, la densité de volume des statues égyptiennes, mais leurs formes sont plus affirmées, plus dures, n'ont pas les surfaces fluides et les lignes fuyantes qui achèvent de signifier la rêverie des sphinx et la souplesse des déesses à têtes de lionnes.

Pour l'art de l'Assyrie, il est plus différent encore, net, brutal et immuable. Une puissance terrible, barbare et naïve, s'exprime par les immenses figures des bas-reliefs de Khorsabad, les Génies ailés du palais de Nimroud, les Taureaux aux faces humaines, aux crinières de lions, aux ailes d'aigle.



Goudéa, patési de Sirpourla.

En Chaldée et en Assyrie, les vestiges de l'art laissent deviner des peuples violents et farouches, chez lesquels on cherche en vain les images paisibles et sereines de l'Egypte. Peu de représentations de dieux, peu ou point de fêtes religieuses ou d'aspects de la vie familière, peu ou point de figures de déesses et de femmes. Des rois cruels, terriblement pommadés et calamistrés, qui guerroient ou qui chassent, de pauvres rois barbus à gros yeux, enragés d'ennui, pour qui tuer est le plus noble des jeux, qui ne sauraient passer un jour sans égorger un ennemi, ou étouffer un lion, ou percer de flèches un sanglier, une gazelle, exploits relatés longuement par les inscriptions. Les sujets favoris des bas-reliefs sont donc les chasses royales et les tueries d'animaux.

On a toujours réuni les œuvres de la Mésopotamie — la Chaldée au Sud, l'Assyrie au Nord, — les deux bassins de l'Euphrate et du Tigre, — la région



GALERIE CHALDÉO-ASSYRIENNE
Taureaux ailés à face humaine

de Babylone et la région de Ninive. Il y a pourtant entre ces œuvres les différences qui viennent d'être indiquées, comme il y a des différences entre les peuples — les Chaldéens agriculteurs et commerçants, savants et astrologues, adonnés aux pratiques de la magie, pourvus d'une religion où les prêtres et les sorciers conjurent ou favorisent les entreprises des démons, — les Assyriens plus visiblement adonnés aux entreprises de la guerre, occupés par la chasse à l'homme et aux bêtes fauves.



Génie à tête d'aigle, cueillant les fruits d'un arbre sacré.

Malgré que l'histoire des deux peuples se mêle par les conquêtes successives, on a fini par distinguer les œuvres de la Chaldée et de l'Assyrie. On n'a pu, toutefois, arriver à établir si l'Egypte primitive a exercé une influence sur la Chaldée, ou si elle a été influencée par elle, ou s'il n'y a pas eu d'influence. Les œuvres trouvées à Tello, près de Bassorah, par E. de Sarzec, de 1877 à 1881, et que l'on a datées de 4000 à 2.500 av. J.-C., forment le premier groupe de monuments de Babylone, dits chaldéens. Le second groupe est celui des monuments de Ninive, dits assyriens.

Au premier groupe appartiennent les statues sans tête de Goudéa, patési (prince) de Sirpourla. Deux d'entre elles représentent un

homme assis. L'un est connu sous le titre de *l'Architecte à la règle*, l'autre sous le titre de *l'Architecte au plan*. Goudéa tient en effet sur ses genoux, ici, un plan et un style, là un style et une règle qui est une mesure de dimension babylonienne: il est ainsi célébré comme bâtisseur de palais et de villes. Les autres statues (moins une, qui est celle d'Our-Baou) réprésentent Goudéa debout. C'est un type trapu, aux muscles très accusés, aux mains et aux pieds sculptés avec une force de réalité extraordinaire. La main droite est placée dans la main gauche, d'un geste toujours semblable, qui est un geste de respect religieux. Une bonne fortune a permis d'ajouter à la tête au turban, trouvée par E. de Sarzec, le corps de Goudéa assis, découvert par la mission du capitaine Cros. La tête est énorme pour le corps petit, concentré, ramassé, et l'ensemble est d'un nain robuste. Le visage est carré, avec le menton, les pommettes, les joues fermement indiquées, la bouche dure, les yeux grands et bien ouverts, le nez brisé, l'expression rude.



Le Vizir et l'Eunuque. (Bas-relief de Khorsabad).

Une autre tête a le visage et le crâne rasés. Une autre, à l'état de débris, est barbue. Quantité de figurines indiquent



GILGAMECH (l'Hercule assyrien)

une origine asiatique, d'autres avouent les influences grecques.

Les représentations religieuses sont rares, dans l'art assyrien, mais voici pourtant une figure de Dieu ou de Génie, un mélange d'homme et d'animal, un corps d'homme musclé avec des ailes et une tête d'aigle. Le bec et l'œil sont féroces, mais l'occupation est débonnaire, la cueillette tranquille de fruits aux branches d'un arbre dont les feuilles sont sculptées en forme de palmettes. Ce sont aussi des dieux, ou des êtres fantastiques et mystérieux, que ces taureaux farouches, aux corps géants, aux ailes déployées, qui gardaient l'avenue d'un temple ou d'un palais de Ninive. Ce qui leur donne un caractère singulier, c'est leur tête de pontife, leur attitude solennelle et grave, chargée d'une coiffure en forme de tour, ornée d'une chevelure et d'une barbe tressées. Et c'est encore un dieu que cet Hercule assyrien, aux jambes de profil, aux épaules et au visage de face, qui étouffe, un lion crispé et grimaçant, toutes griffes et tous crocs dehors.



Assourbanipal sur son char.

Mais des personnages d'une réalité plus exacte s'avancent. Sur un bas-relief du palais du roi Sargon, à Khorsabad, le roi est suivi du vizir et de l'eunuque, le premier barbu, le second glabre, tous deux vêtus de longues robes, tous deux le glaive à la ceinture, tous deux avec ce geste sans cesse répété des personnages de la Chaldée et de l'Assyrie, la main droite posée dans la main gauche: Sur d'autres bas-reliefs ce sont des scènes de guerre et de chasse:

un homme aux jambes nues qui retient quatre chevaux d'un beau geste tranquille et puissant; des soldats qui gardent des fortifications; le roi Assourbanipal sur son char.

Les sculpteurs assyriens ont surtout été des maîtres dans la représentation des animaux. Le Louvre ne possède pas de chefs-d'œuvre aussi extraordinaires que ceux du British-Muséum: le *Lion blessé*, la *Lionne blessée*, le *Lion sortant de sa cage*, etc., mais on peut y admirer les chiens de chasse d'Assourbanipal tenus en laisse, furieux et hurlant; les chevaux attelés au char de Sennachérib ou d'Assourbanipal; le lion couché, dressant sa tête ronde, les moustaches hérissées; un autre lion avec un anneau fixé à l'échine, et cette jolie tête d'un cheval harnaché, orné de caparaçons, de pompons, la crinière tressée, fragment de pierre où l'on voit une main fine tenant la bride, pendant que deux autres mains, saisissant la crinière, indiquent un cavalier qui monte sur la jolie bête nerveuse, frémissante et hennissante.



Tête de cheval.



Frise des Lions.

SUSIANE ET PERSE

L'APADANA. — LES TAUREAUX. — LES LIONS. — LES ARCHERS, SOLDATS DE DARIUS

Une statue de la Susiane, de 1800 ans avant J. C., celle de la reine Napir-Asou, femme du roi Ountash-Gal, fait apparaitre une femme d'allure presque moderne parmi tant de personnages disparus. On la voit dans la salle Morgan. La tête et le bras gauche

manquent, mais le corps est bien présent sous cette robe de pierre garnie d'un large volant. L'attitude est paisible, les deux mains sont croisées sur le ventre. La forme est droite et rigide, le modelé est souple. M. E. Ledrain conservateur des antiquités assyriennes au musée du Louvre, a traduit pour moi l'inscription de cette statue, dont voici le sens: celui qui «éloignerait» la statue de Napir-Asou, qui la «ravirait», qui la «mutilerait», celui qui détruirait sa légende, etc., serait maudit dans sa personne et dans sa postérité. C'est une menace qui se retrouve sur nombre de monuments funéraires, tels que le sarcophage d'Eschmounazar. L'inconnu qui a séparé la tête du corps de Napir-Asou serait donc tombé sous le coup d'une solennelle malédiction, et aussi l'explorateur qui a «éloigné» la statue, si du même coup celui-ci n'avait remis en honneur la légende de l'épouse de Ountash-Gal.

L'art de la Perse et de la Susiane, issu de l'art assyrien, est encore représenté d'autre manière au Louvre. L'aspect décoratif et théâtral produit par la reconstitution des fragments rapportés par la mission Dieulafoy fait de la Perse d'Artaxercès et de Darius une des curiosités du musée. Rien ne manque à ce savant aménagement, ni le plan en relief du terrain où ont été opérées les fouilles, ni la réduction amusante de l'Apadâna, salle du Trône d'Artaxercès Mnémon, qui régnait quatre cents ans avant notre ère. Les fouilles ont fait connaître le plan du palais, l'emplacement et la forme des colonnes, la disposition et la couleur des briques émaillées des archers et des lions, des encadrements des portes, la façon des entablements et de la charpente, la nature des bois. La divinité ailée, le couronnement des portes, les ornements cannelés des façades ont été restitués d'après les palais achéménides de Persepolis et de Firouzabad. La superficie couverte est évaluée à 9.200 mètres.

L'Apadâna se développe en une immense et large nef entre



LA REINE NAPIR-ASOU
épouse du roi Ountash-Gal

deux bas-côtés. La nef a le caractère d'un temple largement ouvert, et les bas-côtés semblent, par leur façade extérieure, des forteresses massives, aux portes étroites. Au fronton de la nef, la divinité ailée déploie son vol immobile, entre deux files de lions. A l'intérieur de la nef, six rangées de six colonnes rondes dressent des chapiteaux faits de la tête, du poitrail et des pattes de devant de taureaux. A l'intérieur des bas-côtés, derrière deux rangées de six colonnes, se déploie la frise des Archers.

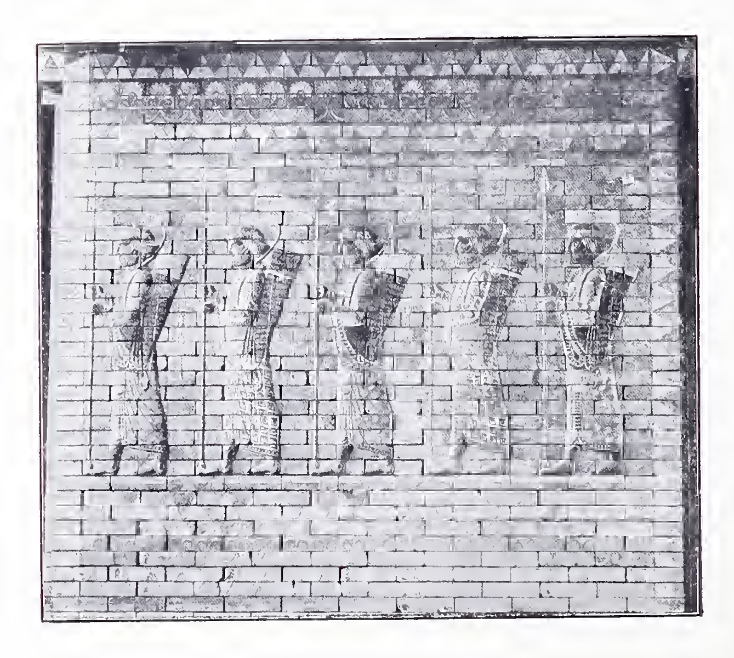
Des fragments de la décoration générale sont visibles dans la salle suivante. Tout d'abord, le haut d'une colonne, avec sa charpente et ses têtes de Taureaux, de marbre gris, aux oreilles et aux cornes vertes, au nez froncé, au front large. L'expression de ces formidables têtes est de rage, de souffrance, et aussi d'orgueil. Ils frémissent du poids qui leur est infligé, et font effort en même temps pour garder bonne contenance: cet effort est visible par la noble et belle attitude de leur encolure, ronde et robuste, par la forme carrée de leurs genoux repliés.

De même, la volonté d'art est évidente dans la représentation des Lions, de leur marche pesante et hardie à la fois, de leur musculature savante, de leur formidable gueule ouverte pour le rugissement, de leur queue qui fouette et bat l'air colèrement.

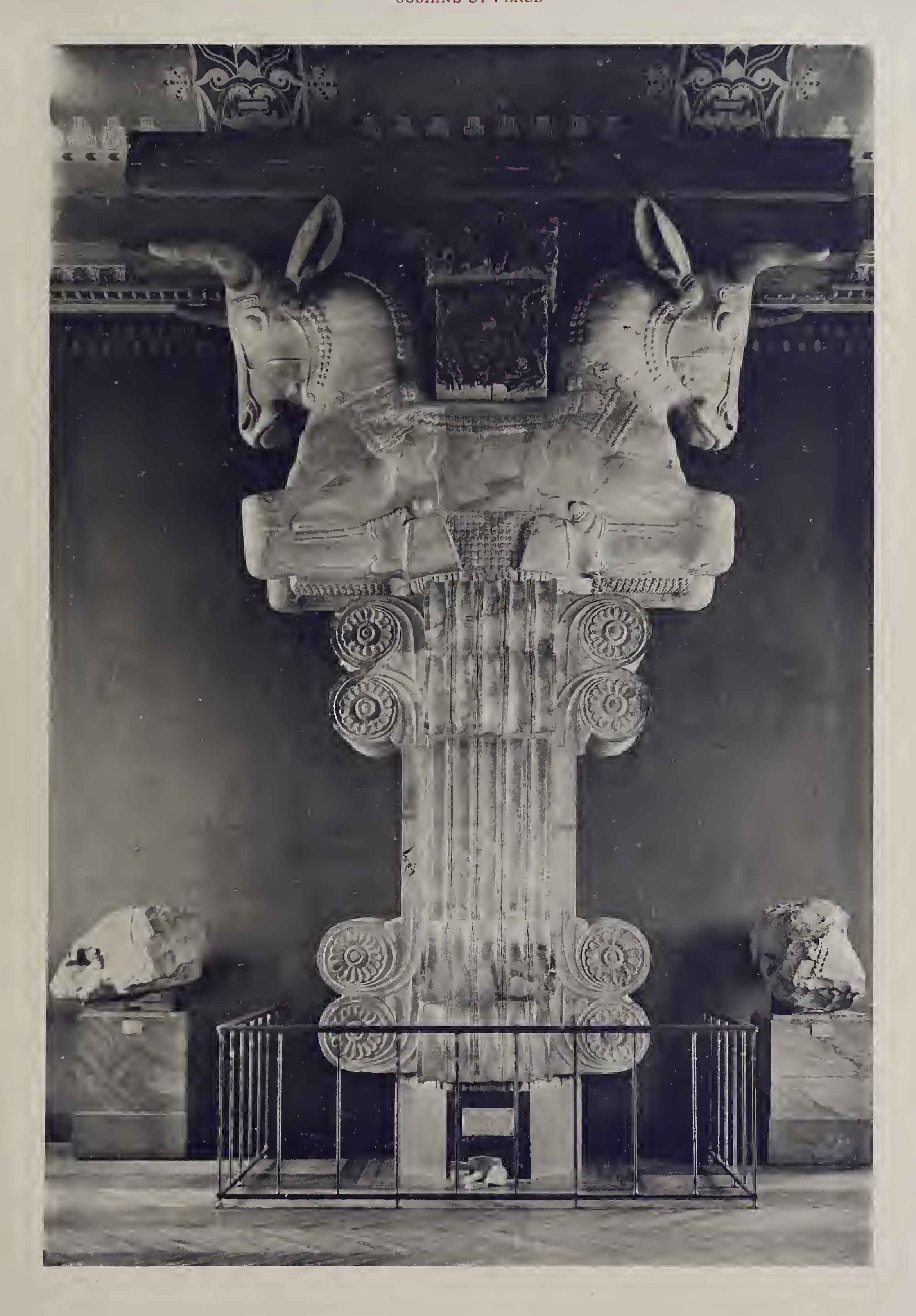
La Frise des Archers n'est pas moins vivante d'allure, moins belle de procession décorative. Sur un fond de briques de couleurs pâles, bleues ou vertes, les archers, luxueusement vêtus de robes blanches ou jaunes, semées de fleurettes et d'ornements géométriques, s'avancent du même pas de leurs socques jaunes. Ils ont le visage noir et barbu, la chevelure crépue, la tête coiffée d'un turban. Ils tiennent à deux mains leur lance, portent leur arc sur l'épaule gauche, et sur leur dos leur carquois.

Ce sont les noirs soldats de Darius, ceux qu'il a envoyés combattre contre la Chaldée révoltée, qui ont pris Babylone, tué ou enchaîné

les habitants, détruit les murailles de la ville. Ce sont les soldats qui ont vaincu les révoltes de la Médie et de la Susiane, qui sont partis pour la conquête de la Syrie, de la Libye, qui ont été vaincus par les Scytes. Ce sont les soldats de la première guerre médique, ceux qui furent arrêtés par Miltiade à Marathon en 490 av. J. C., cinq ans avant la mort de Darius. Ils défilent aujourd'hui sur la muraille du Louvre, corrects, vernis, coloriés, alignés comme pour une revue, pareils à des jouets enfantins, en face des bêtes féroces, qui ont gardé une apparence plus terrible.



Frise des Archers.



CHAPITEAU INTÉRIEUR DE L'APADANA

HAUTE-SYRIE & PALESTINE



Cerf chassé en char.

LES HÉTÉENS. — LES MONUMENTS JUDAÏQUES

Le peuple mal connu des Hétéens, qui avait occupé, croit-on, le territoire juif jusqu'aux frontières de l'Egypte, parait s'être définitivement établi au nord de la Syrie. Son histoire est indiquée par deux séries de documents, juifs et égyptiens. Dans le IIe livre *des Rois*, les Syriens assiégeant Samarie, sous le régne de Joram, s'enfuient parce qu'ils entendent le bruit des chars hétéens et égyptiens. Plus tard, Isaïe se réjouit de la défaite des Hétéens. On connaît aussi ce peuple mystérieux par les compositions et les textes de l'Egypte, à Thèbes, à Ipsamboul, à Karnak, où l'on voit fuir les Khiti (Hétéens) sur leurs chars de guerre, devant le roi Seti, avec cette légende: «Voici la race perverse des Khiti: Sa Majesté en a fait un grand massacre.» Puis les Hétéens, alliés aux Lyciens, aux Cariens, aux Mysiens, battus par Ramsès II, recommencent la guerre, signent enfin avec les Egyptiens une paix éternelle, et cela finit par un mariage, celui de Ramsès II avec la fille aînée du prince des Hétéens.

Puis, l'Egypte dût abandonner toute idée de nouvelle conquête, devant le mouvement offensif de l'Asie Mineure, qui soumit, au IX[e] siècle, les Phéniciens, et les Hétéens avec eux. Une dernière révolte est réprimée par Sargon, en 717, les Hétéens sont emmenés à Ninive et remplacés par des Assyriens.

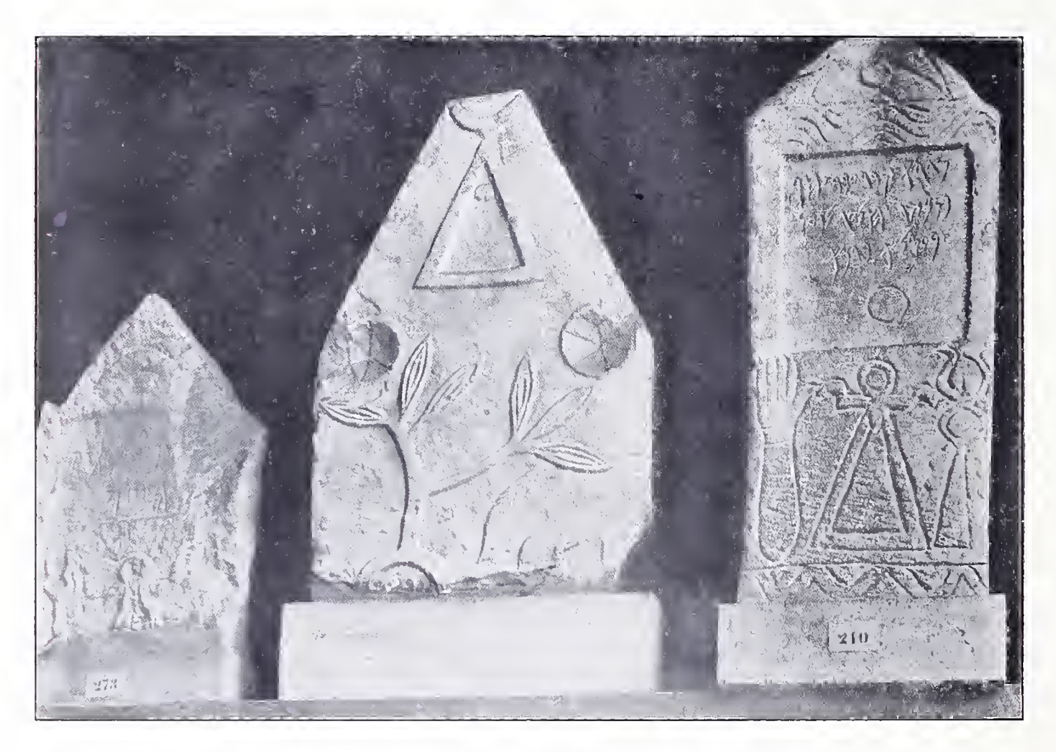
Il ne reste de toute cette longue et confuse histoire que des inscriptions et des bas-reliefs. Le Louvre possède l'un de ceux-ci, dont la parenté est visible avec l'art chaldéo-assyrien: *Un cerf chassé en char.* C'est le char de guerre, à deux roues, attelé d'un cheval, léger comme un phaéton, qui effraya les Syriens. Les animaux: cheval, chien, cerf, ont une grâce et une souplesse de mouvements que ne possèdent pas les personnages.

Les monuments judaïques proviennent du pays de Moab, de Jérusalem, du Tombeau des Juges, des Tombeaux de la vallée de Josaphat, des tombeaux de la vallée de Hinnom, du plateau de Masada, d'Aaraq-el-Emyr, de Beith-Sahour, d'Ascalon, etc. Ils consistent en divers objets funéraires, en boîtes et couvercles de sarcophages, en pierres gravées d'inscriptions. Des ornements sont faits de palmettes, de feuillages, de fleurs, de grappes de raisins. On croit posséder le couvercle du tombeau du roi David, et le sarcophage de la reine Sadda, qui contenait un squelette. La stèle de Mesa, la découverte la plus importante qui ait été faite dans le champ de l'épigraphie orientale , a prononcé Renan, porte une inscription de trente-quatre lignes, en dialecte moabite: le récit des guerres de Mesa, roi de Moab, contre Israël, à la mort d'Achab. On a émis l'hypothèse que le personnage sculpté du bas-relief de Schihân pouvait être Mesa: il est coiffé d'un casque, nu jusqu'à la ceinture, vêtu de la courte jupe égyptienne. Auprès de lui, un animal informe. Par la souplesse du mouvement, cette pierre taillée est plus près des commencements de l'art grec que

de l'art assyrien. C'est la sculpture la plus intéressante de la Palestine, avec le bas-relief d'Athara, déesse locale d'Ascalon, représentée nue jusqu'à la ceinture, entre deux autres femmes nues, à l'ombre de deux arbrisseaux.



Bas-relief de Schihân.



Stèles puniques.

PHÉNICIE

TYR. — SIDON. — CARTHAGE. — ESPAGNE. — CHYPRE.
L'ART GRECO-PHÉNICIEN

La sculpture phénicienne n'existe pas plus que la sculpture des divers peuples placés dans les zones d'influences de l'Asie-Mineure et de l'Egypte. Les Grecs seuls ont su créer avec les éléments qui leur étaient fournis. A vrai dire, les Phéniciens ont profondément marqué à leur empreinte les arts industriels qui faisaient partie de leurs cargaisons de marchands. Pour le reste, ces intrépides navigateurs, qui ont parcouru tout le bassin de la Méditerranée,

qui ont remonté les côtes de l'Ibérie et de la Gaule jusqu'aux brumes froides de la Manche, ces merveilleux négociants colonisateurs, ne se sont pas souciés de l'étude de la nature et de la recherche de la beauté. Leur art est resté un mélange des formes et des attitudes de l'Egypte et de l'Assyrie.


Sculpture phénicienne.


Sculpture de Tyr.

Ils ont transporté leur esprit de trafic et d'assimilation partout où leurs barques ont abordé, partout où ils ont fondé des comptoirs, en Egypte et en Grèce, en Italie, en Sicile, à Carthage, en Gaule, et plus près d'eux, sur tout le littoral de la Syrie, à Chypre, à Malte. Enfin, l'influence de la Grèce a dominé les autres influences, a donné naissance à l'art gréco-phénicien dont les plus nettes manifestations ont lieu à Chypre. En somme, les Phéniciens n'ont rien ajouté à l'histoire des formes et des expressions que nous a léguées la sculpture.


Sculpture phénicienne.

Dans leurs nécropoles de Marath, de Tyr, de Sidon, d'Adloun, on a trouvé les sarcopha-

ges qu'ils n'ont pas seulement imités de l'Egypte, mais qu'ils se sont simplement appropriés, se contentant de les gratter et de les maquiller: tel le sarcophage d'Eschmunazar, de 350 avant J. C. Sur le couvercle de ces sarcophages les personnages sont tantôt égyptiens, tantôt assyriens, en attendant qu'ils deviennent grecs.

Comme sculptures plus spécialement phéniciennes, on peut ajouter à ces sarcophages des stèles votives, telles que celle du personnage à longue robe et à toque, trouvé à Tyr, et d'autres, des hommes, des femmes, d'un art assez étriqué.

A Carthage, les œuvres d'art ne manquent pas, mais elles proviennent du pillage des villes conquises. L'art punique se manifeste surtout par les stèles votives, à la partie supérieure taillée en forme de toit, avec des inscriptions à la déesse Tanit et divers symboles: la main levée, qui signifie l'imploration; le disque solaire; le croissant; la fleur de lotus; la caducée, qui est l'emblème marchand; le triangle surmonté d'un cercle et de deux crochets, qui est la figuration de Tanit.

A Elché, en Espagne, a été découvert une pièce plus importante: un buste de femme, dont le visage, en matière pâle, semble fardé, et qui porte sur la poitrine de lourds colliers, et aux oreilles d'énormes ornements en forme de roue et de coquille.

Mais c'est surtout à Chypre qu'il faut s'arrêter et que le rôle artistique des Phéniciens peut être le mieux élucidé.

Les Phéniciens, dont le génie inventif et hardi, créa, à côté des grands empires barbares d'Asie, et dispersa sur toutes les côtes du bassin méditerranéen, une civilisation si intelligente et si active, préparèrent en quelque sorte les voies à la Grèce. Qu'y a-t-il de proprement hellénique dans un poème comme l'*Odyssée?* Le fond, comme l'a démontré Victor Bérard, est un récit de périple, accompli sur toutes les mers du monde alors connu par des marchands-corsaires, venus de Phénicie. Par un vaste cycle



Buste de femme trouvé à Elché (Espagne).

de légendes héroïques, accaparées plus tard par la poésie épique de la Grèce et de l'Asie ionienne, ils divinisèrent les origines de

leurs comptoirs, l'audacieuse fortune commerçante qui les établit dès les temps les plus anciens, à tous les avant-postes, sur tous les points essentiels de l'échange marchand. Dans les grandes cités d'Egypte ou de Syrie, déjà ouvertes à la civilisation et au trafic, dans les échelles du Levant, ils occupaient des quartiers spéciaux. Le bazar était entre leurs mains. Mais dans les contrées barbares ou retardataires, où le mauvais vouloir et la défiance les écartaient des centres d'affaires, ils étaient forcés de fonder des villes.



Statue trouvé à Dali (Chypre).

Ainsi, Chypre, riche des trésors des Lusignan, rois de Jérusalem, ornée des dépouilles de guerre, embellie par les Vénitiens qui marient à l'un de ses rois la patricienne Cornaro dont Titien exécuta le portrait, révèle encore à l'archéologie des objets, des statues, des monuments qui, s'ils n'appartiennent pas absolument à l'époque de la domination phénicienne, relèvent au moins de son influence.

Le musée de New-York possède de curieuses statues cypriotes. On peut aussi, au Louvre, d'après quelques exemplaires intéressants, se rendre compte des caractères principaux de cette école.

Car il y eut une école de Chypre. Sans doute, cet art offre un mélange et comme une confusion de nombreuses tendances : sur l'art phénicien en général, l'Egypte d'une part, l'Asie Mineure de l'autre, qui reprendra sa place et sa prépondérance dans la dernière période de l'art grec, ont exercé une influence profonde.

Mais la synthèse de tous ces types a quelque chose d'original et de personnel. La statuaire cypriote est presque exclusivement religieuse: elle traduit avec maladresse et austérité les croyances tyriennes et sidoniennes. Elle fixe l'image des dieux terribles auxquels sacrifiera Carthage, et surtout l'Astarté phénicienne à la gorge excessive, à la physionomie étrange et mystérieuse de courtisane sacrée. Elle leur adjoint, pour la décoration extérieure et intérieure des temples, de grands sphinx ailés, dont le style rappelle celui des taureaux assyriens, et qui ressemblent aussi parfois à de simples poules.



Sphinx ailé (Chypre).

Même longtemps après que la civilisation grecque a envahi et renouvelé l'ancien domaine des Phéniciens et leur sphère d'influ-

ence, quelque chose de particulier subsiste dans les œuvres des sculpteurs cypriotes. Sans doute la belle statue de la *Femme assise* est grecque,et grecque d'époque assez basse, mais dans la coiffure lourdement érigée sur le front, dans les rangs de verroterie, pierres précieuses, amulettes, qui entourent le col, dans la tranquillité mystérieuse de la pose, cette femme, statue funéraire ou image de divinité,matrone ou courtisane, porte comme une trace lointaine, comme le souvenir d'une obscure parenté avec l'idole beaucoup plus ancienne, trouvée à Dali.

Ainsi, malgré les efforts d'évasion, malgré les disciplines acquises, qui recouvrent le vieux fond ethnique et historique, une continuité s'établit, rejoint par delà les âges les tailleurs de pierre, les ornemanistes et les statuaires de toutes les époques, dans l'île méditerranéenne.



Femme assise (Chypre).



Procession des Panathénées (Frise du Parthénon).

GRÈCE

I. — LA SCULPTURE ARCHAÏQUE — ÉGINE — LE PARTHÉNON — OLYMPIE

On peut dire que la sculpture est en Grèce un art retardataire. Tandis que la poésie a déjà donné des chefs-d'œuvre, tandis que s'élabore, avant les philosophes et les sophistes, une morale d'accord avec le génie et les habitudes de la vie, alors que les arts usuels, ainsi que nous le montrent les trésors des nécropoles et des citadelles, révèlent depuis longtemps une civilisation curieuse du beau et de son adaptation à des usages quotidiens, la sculpture est, durant des siècles, embarrassée et timide. Dans l'ombre des sanctuaires, elle dresse des statues qui se présentent comme des symboles hiératiques bien plus que comme des représentations plastiques. Chaque conquête des maîtres, chaque victoire

de leur obscur labeur laisse des traces profondes dans l'imagination populaire. La fiction poétique s'empare des noms de tous les artisans de ce progrès. En ce sens, la légende de Dédale est particulièrement belle et touchante : le premier il sut donner à ses images l'apparence de la vie, en décollant les bras du corps, en pliant toute l'attitude humaine à un mouvement et à une action.



Statue funéraire.
(Epire. Style archaïque).

Avant lui, les vieux *xoana* en bois, comme nous l'apprend Diodore de Sicile, tous consacrés au culte des dieux, avaient les yeux clos, les bras pendants et collés aux flancs. Ainsi, l'effort de toute une série de sculpteurs, dans les cités ioniennes ou doriennes, se trouve personnifié dans la légende d'un héros artiste, dont les trouvailles et les malheurs fournissent un thème inépuisable aux poètes et aux rhéteurs. Le corinthien Butadès et sa fille Coré inventent l'art de modeler. Il est dès à présent certain qu'une impérieuse exigence de logique, un désir de netteté et de raison animent tous ces primitifs industrieux, qui laissent parfois des œuvres belles et saisissantes.

« Besoin de clarté, — dit Taine, — sentiment de la mesure, haine du vague et de l'abstrait, dédain du monstrueux et de l'énorme, goût pour les contours arrêtés et précis, voilà ce qui conduisit le grec à enfermer ses conceptions dans une forme aisément perceptible à l'imagination et aux sens, partant à faire des œuvres que toute



HÉRA DE SAMOS

race et tout siècle puissent comprendre, et qui, étant humaines, soient éternelles.» Il y eut surtout entente supérieure des conditions normales de la vie, du parfait équilibre physique dans des cités rapidement émancipées des habitudes hiérarchiques et hiératiques, où l'Egypte s'immobilisera pendant des siècles d'histoire, et prêtes pour toutes les expériences auxquelles les hommes seront invités par l'éloquence et par la raison.

Ces statues funéraires de style archaïque, trouvées en Epire, appartiennent à un type connu et fréquent que l'on retrouve dans des œuvres nombreuses. Par le dessin du torse, le renflement de la hanche, la légère courbure du ventre, par la position de la jambe gauche qui indique une flexion du corps en avant et un mouvement de marche, il est permis de lire le souvenir du conflit artistique entre le symbole ancien des sanctuaires, poutre ou colonne à peine dégrossie et comme emmaillotée dans des bandelettes, et l'image humaine d'un naturalisme marqué, telle qu'elle se dresse sur la stèle funéraire, légèrement enlevée sur la surface de la pierre, ou bien libre dans l'air et



Héra de Samos (vue de dos).

statue véritable. Les bras tombent le long du corps sans se plier encore à l'effort d'un geste défini, mais ils ont animé pour jamais la momie de pierre.

Il faut s'arrêter longtemps devant la célèbre *Héra de Samos*, vraisemblablement plus récente, puisqu'elle appartient à la première moitié du VIe siècle. C'est une œuvre ionienne: l'artiste s'est attaché à rendre, dans la dureté de la pierre, la souplesse de la tunique qui couvre la poitrine et dont les plis ont déjà les qualités de finesse, d'élégance et de transparence du génie attique. Mais que l'on fasse le tour de l'idole, sans doute barbare encore de conception, rattachée, par ce fourreau où plonge toute la partie inférieure du corps, à la nuit des très vieilles religions et des civilisations commençantes; que l'on admire le modelé merveilleux du dos, l'indication si juste et si simple de la structure anatomique, recouverte par le tissu vivant de la chair, on comprendra qu'avec cette statue l'art grec a définitivement conquis sa méthode et sa discipline. Toute la logique esthétique contenue dans cette œuvre sera développée normalement et régulièrement par les maîtres des écoles postérieures. Telle quelle, si noblement animée par le haut, et toute frémissante, semble-t-il, de la palpitation de la vie, encore serrée par le bas dans la gaîne des vieux âges, elle est comme le symbole de cet effort et de cette transition qui libèrent la statuaire héllénique de la formule pour la mettre aux



Femme drapée.



TORSE DE FEMME DRAPÉE

prises avec la vie. Toutes ces femmes de pierre ou de bronze qui peuplent les acropoles et les voies triomphales, vêtues du chiton aux plis profonds, sous lequel se dessine et se soulève largement la poitrine, ont pour ancêtre immédiat la *Héra* samienne. Sous l'influence des sculpteurs d'Athènes, une vaste renaissance s'empare des vieilles effigies des hommes et des dieux pour les régénérer. A Xanthos, en Lycie, le *Monument des Harpyes*, l'*Exaltation de la fleur,* bas-relief trouvé à Pharsale, enfin les fragments découverts à Thasos par Miller, sont les indices et les plus beaux exemples de ce renouvellement.

En même temps, avec Kanakhos, Agéladas et Aristoclès, les écoles doriennes du Péloponèse produisaient des œuvres importantes. De l'Apollon de Didymes, exécuté par Kanakhos, on peut se faire une très exacte idée d'après le bronze Payne-Knight, au Musée Britannique, et surtout d'après l'Apollon de Piombino, au Louvre. Le bronze de Paris est très probablement une copie, faite dans les dernières années du



Apollon archaïque en bronze (de Piombino).

VI[e] siècle, de l'œuvre sicyonienne. La statue, de formes robustes, porte d'aplomb sur la jambe gauche, la figure est délicieusement fine et jeune, les cheveux noués retombent en arrière. L'ensemble donne une impression de vigueur et d'agilité, de savoir et de simplicité dans le dessin du corps. Le grand nombre de statues d'athlètes, comme le fait justement remarquer Maxime Collignon, a contraint les artistes grecs à faire une étude approfondie des proportions et de l'anatomie: mais si l'on compare l'Apollon de Piombino aux fragments de statues découverts à Actium et donnés au Louvre, à l'Apollon de Ténéa, du musée de Munich, on voit que la statuaire a déjà eu le temps d'apprendre et de simplifier heureusement. L'exécution de l'Apollon de Piombino est ici infiniment plus souple et plus habile.



Le Discobole au repos.

L'art éginétique, qui présente les plus beaux types de la sculpture archaïque en Grèce, n'est pas représenté au Musée du Louvre, mais son influence sur les œuvres postérieures, sur l'art du

Parthénon et d'Olympie, sur les bas-reliefs des temples des îles et de l'Asie Mineure est trop profonde, pour qu'on puisse le passer sous silence. Les noms des artistes et des fondeurs conservés par les lexicographes et les critiques sont nombreux. On retrouve les Eginètes à Sparte, à Corinthe, à Syracuse, auprès du roi Gelon. Le chef d'œuvre de l'école est le temple d'Athéna à Egine, dont les statues, sur les frontons, illustrent des sujets empruntés à Homère et célèbrent la gloire des héros qui protègent la ville.

Contemporains de Phidias, les péloponésiens Kalamis et Myron procèdent encore des vieux maîtres, qu'ils suivent de très près. L'un et l'autre sont des animaliers remarquables, et la «Vache» de Myron fut célébrée par tous les poètes de l'anthologie alexandrine. Une œuvre comme le *Discobole* du Vatican, copie vraisemblable de la statue originale, est assurément celle d'un novateur, qui s'intéresse à toutes les images de la vie, au dessin du corps humain dans toutes les attitudes de l'effort. On retrouve cet art dans le *Discobole au repos* du Louvre, qui a la mesure et la gravité, la force élégante et sûre d'elle-même.

Incendiée et pillée à l'époque des guerres médiques, alors que ses citoyens confiaient la fortune et l'avenir de leur race à leur flotte de guerre, Athènes, sous Cimon, se relève de ses ruines. Le Théséion avec la frise qui représente la lutte des Lapithes et des Athéniens contre les Centaures, aux noces de Pirithoos, atteste un effort d'art considérable, le passage du style archaïque à celui de la grande époque.

C'est à Londres, au British Muséum, qu'il faut aller voir la série des grands marbres du Parthénon, contempler dans la beauté de la matière, dorée par les ans, les hommes et les femmes associés pour honorer la Protectrice de la cité, Athéna Poliade, les guerriers et les sacrificateurs, la cavalcade et le cortège. Pourtant on peut essayer, au Louvre, de résumer d'après quelques beaux fragments

les caractères essentiels de cet art, l'ensemble de faits historiques auquel il se rattache, l'importance esthétique et morale qu'il a conquise dans l'histoire humaine.



Athéné et le Peuple athénien.

(Au dessous le compte rendu des dépenses faites par les trésoriers du Parthénon).

Athènes au Ve siècle, avant la guerre du Péloponèse, est la capitale de l'esprit grec. Par ses colonies et tout le système de ses alliances avec les peuples barbares, elle domine dans la mer Egée et dans l'Hellespont. Sa puissance maritime et militaire lui assure l'hégémonie sur toutes les cités rivales. Au théâtre, Eschyle, Sophocle et Euripide créent et amènent à la perfection la forme d'art la plus représentative, avec la statuaire, du génie de la race: le drame attique. Aristophane exerce sur les hommes et sur les choses de son temps une verve satirique qui

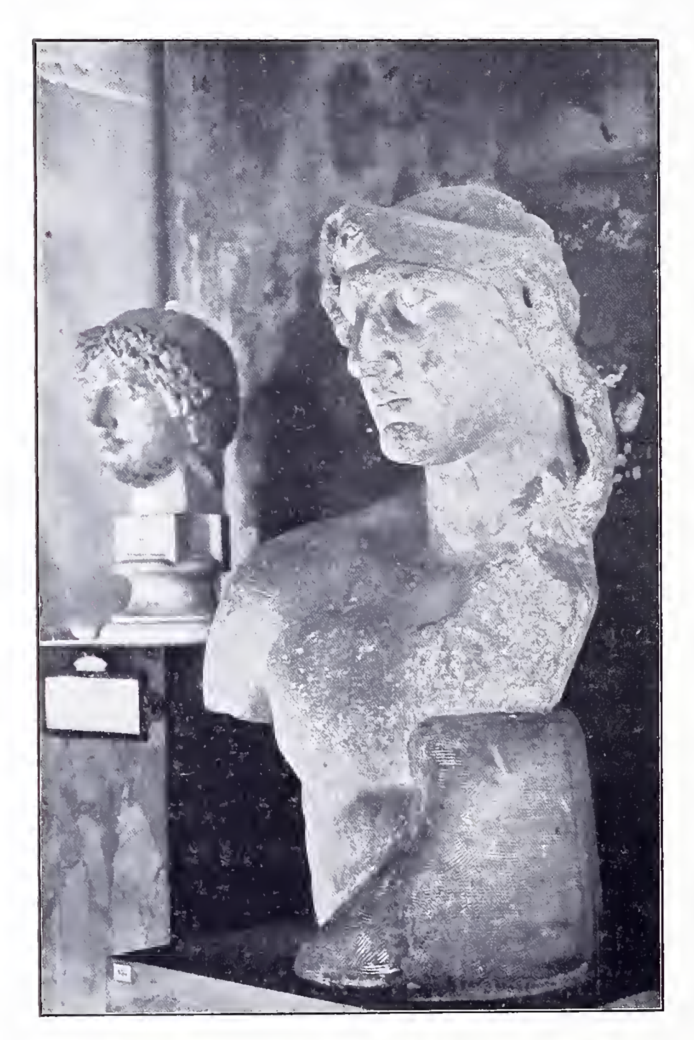


JEUNE HÉROS OU DEMI-DIEU

n'épargne ni les nobles chimères de la philosophie ni les tentatives hasardeuses des politiques. Avec la Cité rendue à la paix, après la crise redoutable des guerres contre les Perses, où l'avenir même de la civilisation et de la raison se trouve mis en jeu, des temples s'élèvent, pour abriter les dieux de la patrie. «Athènes, — dit Plutarque dans la *Vie de Périclès,* — bien pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, emploie ses richesses à des ouvrages dont l'achèvement doit lui assurer une gloire éternelle.» Après le Theseion, le Temple de la Victoire Aptère, le Parthénon, les Propylées, l'Erechteion réclament le concours de tous les arts: la peinture, la torentique, la statuaire complètent les chefs-d'œuvre réalisés par l'architecture. Ainsi naissent ces ensembles harmonieux, mutilés par le temps, mais dont les débris recueillis et dispersés dans les musées d'Europe, au hasard des découvertes et des négociations, attestent et glorifient la grandeur de l'époque à laquelle ils furent conçus. Le nom de Phidias domine tout l'art de ce temps. Il est devenu pour nous un des symboles essentiels du génie grec, associé à celui de Périclès, dont la politique philosophique lègue à l'avenir l'exemple et les règles éternelles de la démocratie, dans des discours comme celui que Thucydide transmet et résume avec fidélité: l'oraison funèbre des guerriers morts pendant la première partie de la guerre du Péloponèse.

Phidias fut élève d'Agéladas. C'est dire que son savoir et sa vision d'artiste ont subi l'influence des écoles doriennes. Longtemps il travailla obscur à l'époque de Cimon, résuma par des groupes de bronze et par des statues colossales, comme la célèbre Athéna Promakhos, la libération de la Grèce et sa victoire sur les hordes de Xerxès. Les historiens anciens citent encore, appartenant à cette première manière de son génie, des œuvres de date douteuse, des statues d'or et d'ivoire aujourd'hui perdues.

Avec Périclès, son nom et sa biographie s'éclairent. En même temps que son frère le peintre Panœnos, aux côtés d'Alcamènes, d'Agoracrite et de Pœonios, il dote sa patrie d'œuvres immortelles. Puis l'inconstance et la légèreté des Athéniens se retournent contre lui. Comme Thucydide, banni pour avoir mal défendu l'embouchure du Strymon, alors qu'il commandait devant Thasos les croiseurs stationnaires, il connaît et il subit l'injustice des démocraties. A la suite des procès que lui intentent ses concitoyens, il est contraint de s'exiler en Elide, où il travaille aux marbres d'Olympie et où il meurt. Pausanias nous laisse des descriptions détaillées qui nous permettent de nous rendre compte avec exactitude de l'effet produit par les grandes statues chryséléphantines, conçues et exécutées par lui ou sous sa direction, l'Athéna Parthénos, le Zeus d'Olympie, célèbres dans toute l'anti-



Buste de Fleuve, dit l'«*Inopos*».



LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE

quité. Avec les frises du Parthénon et les statues de ses frontons, nous pouvons admirer, encore présente et vivante, la plus importante partie de son œuvre. Si tous ces marbres, ceux de Londres et de Paris, ne furent pas exécutés de sa main, tous du moins révèlent, à n'en pas douter, non seulement les caractères d'une même école et d'une même époque, mais encore l'ascendant impérieux d'un même génie.



Centaure enlevant une femme (métope du Parthénon).

On connaît leur histoire. Converti en église byzantine, puis en mosquée par Mahomet II, le Parthénon, comme en témoignent les dessins de San Gallo, reste longtemps intact. Attaché à l'ambassade de Nointel, le français Jacques Carrey lève un plan très exact de l'ensemble, en 1674. Quelques années plus tard, lors du siège d'Athènes par Morosini, une bombe vénitienne fait sauter le Parthénon, transformé en poudrière. Au début du XIXe siècle, lord Elgin achève la mutilation en arrachant aux murailles du temple la majeure partie des frises et des frontons.

Le Louvre ne possède que deux fragments importants : une métope de la façade méridionale ; un débris de la grande frise se rattachant au cortège panathénaïque. Il faut y joindre le buste mutilé d'un jeune dieu, peut-être le fleuve Inopos, de très peu postérieur, ayant probablement fait partie de quelque groupe de

frontispice et rappelant par l'exécution et par le style les chefs-d'œuvre du Parthénon, et surtout le *Thésée*.

Le *Centaure enlevant une femme* appartient aux métopes méridionales, à l'ensemble des sujets empruntés au combat des Lapithes et des Centaures. Peintes sur fond rouge, avec des draperies vertes, les unes et les autres traduisent avec une variété et une vivacité sans égales le mouvement de la vie combattante, l'attitude des vainqueurs et des vaincus, la pitié hésitante devant l'adversaire renversé et presque foulé aux pieds.



Colosse, du Théâtre de Milet.

La frise est consacrée aux cérémonies des Panathénées. Le cortège s'avance sur deux rangs, comme pour se dédoubler de chaque côté du temple et pour se réunir à la façade postérieure. Les vieillards appuyés sur de longs bâtons, comme des pâtres, comme les personnages des chœurs d'*Œdipe Roi* ou d'*Antigone*, les jeunes filles de naissance libre apportant à la déesse les présents qui lui sont dûs, les filles des métœques, les victimes envoyées par les colonies athéniennes, bœufs et moutons, les joueurs de flûte et de cithare,


AMPHIPOLIS (MACEDOINE)
FRAGMENT d'un grand BANQUET FUNE
Mission HEUZEY et DAUMET

NIOBIDE

les chars avec leurs auriges aux longues tuniques droites, tous s'avancent à une allure processionnelle, lente, mesurée et religieuse. Toute la richesse et toute la puissance d'Athènes sont là, symbolisées par cette jeunesse qui, bientôt, séduite par les discours d'Alcibiade et par les mauvais conseillers du peuple, s'embarquera sur les vaisseaux de l'expédition de Sicile pour ne plus jamais revenir, pour laisser la République sans force, sans soldats et sans argent, en face de la coalition des péloponésiens.

Les fragments du Louvre sont parmi les plus beaux. Quelle force, quel élan victorieux et sûr, dans le mouvement de ce centaure qui se précipite sur l'athénienne! Celle-ci résiste et recule, l'air circule et se meut dans les plis de sa robe entr'ouverte par la rapidité de la fuite et par la violence de l'effort, et qui laisse à nu la gorge et la jambe gauche. Quelle dignité, quel art exquis et simple de résumer et d'exprimer la vie, dans les personnages de ce cortège, groupés sans monotonie, selon l'ordre que leur assignent, dans la pompe des Panathénées, leur rang, leur naissance, leurs fonctions. Une humanité sérieuse exercée aux combats de l'éloquence et aux concours pacifiques de la force, prompte à juger et à condamner, mais disciplinée par la philosophie et soumise joyeusement à des rites qui ne séparent pas les dieux de la cité, ni la cité de ce qu'elle a de meilleur et de plus noble en elle, ses poètes et ses artistes, a laissé d'elle même sur ces marbres l'image la plus haute et la plus complète. Les mutilations vénérables ne défigurent pas les bas-reliefs ou les statues. Débris admirables, tous rayonnent avec force, malgré les âges traversés et les déchéances accidentelles. Cet art est si logique et comporte dans toutes ses parties un tel équilibre que l'esprit n'est pas blessé par l'idée d'un manque ou d'un défaut quelconques. Tout se reconstruit et se recompose à la réflexion, tout s'anime et vit, de l'existence apaisée et supérieure des chefs-d'œuvre. On ne

saurait passer sans émotion à côté de ces étroites bandes de pierre, qui résument un tel effort et de telles acquisitions humaines. Les fausses théories de l'idéalisme dans l'art, les formes grêles, expressives, et souffrantes, les inventions gracieuses et puériles des maîtres de la décadence héllénique sont diminuées et comme abolies par le voisinage de ces sévères images, conçues dans la patrie de la raison pour honorer la déesse de la raison.



Apollon, Diane et la Victoire, bas-relief (imitation du style archaïque).

Le fragment du *Fleuve Inopos*, que je rapprochais tout à l'heure de ces deux morceaux du Parthénon et qui, appartenant à une époque de très peu postérieure, est bien de la même école et du même art, permettrait de se représenter avec justesse les grandes statues des frontons.

L'*Inopos* a fait partie d'un fronton, à Délos où il a été trouvé, car son dos est plat, et, sur le derrière de la tête, les cheveux sont à peine ébauchés. Peut-être provient-il du temple d'Apollon,

situé sur le canal qui séparait la nécropole de l'île sacrée. Sa tête et la partie droite du buste nous restent seulement, mais que l'on compare ce visage à la *Tête d'homme* attique archaïque, d'un très beau style, on se rendra compte des progrès accomplis, on verra que le type définitif du héros et du dieu grec, en particulier le type apollonien, est trouvé pour toujours. Il peut être modifié dans son expression, l'ovale peut être aminci et allongé, le caractère général du visage peut perdre quelque chose de sa sereine gravité pour devenir plus gracieux et plus jeune, prendre les attributs mobiles et changeants de la physionomie humaine. Mais l'image de la race, telle qu'on la retrouve dans ce buste de Fleuve et dans le *Thésée* du Parthénon, est fixée à jamais. De même, la beauté et l'ampleur de la stature, le jeu régulier et puissant des muscles dans un corps vigoureux sont indiqués, avec une maîtrise qui ne sera pas dépassée, par le torse colossal du théâtre de Milet, antérieur de quelques années à la grande floraison du génie attique sous Périclès.



Tête d'homme (Ancienne école attique).

L'art grec ne s'immobilisera pourtant pas sur ces conquêtes. Au moment où il a conquis toute la richesse des moyens qui le font sortir de la période hésitante et tâtonnante pour lui permettre de produire des chefs-d'œuvre, il lui reste encore une évolution à connaître, des transformations à subir.

Même, ces statues et ces bas-reliefs archaïques, qui, en dehors de leur intérêt pour l'histoire et pour l'archéologie, présentent si souvent des parties vraiment belles et comme des divinations des chefs-d'œuvre prochains, seront, longtemps encore après Phidias, imités et étudiés. Dans les temples des dieux, des représentations nombreuses, de caractère hiératique, figurant des légendes sacrées, la Dispute du Trépied, Athéna et Poseidon, etc., conserveront la disposition, les accessoires, le style de draperies et le type de visages correspondant aux œuvres des anciennes écoles, ou à l'art qui précède immédiatement Phidias. Ces Apollon avec la Victoire, ces guerriers casqués à côté de Pallas, tous les bas-reliefs delphiques, ornés du serpent rituel, deviennent ainsi de précieux documents.



Cérès (Epire).

Si l'art de Phidias, très attique par ses qualités de sobriété et d'élégance, rappelle aussi les influences des écoles doriennes — on sait que Phidias fut élève d'Agéladas — et réunit ainsi les éléments principaux du génie grec dans la statuaire, la tradition péloponésienne continue, de son côté, à s'élargir et à s'enrichir. Dans la vallée de l'Alphée, au pied du mont Cronios, s'élève au Ve siècle le temple de Zeus Olympien. En 1831, l'expédition de Morée avait commencé des fouilles qui furent continuées plus tard par le gouvernement allemand. C'est ainsi que le Louvre possède deux magnifiques fragments de métopes: Héraklès domptant le taureau de Crète; Athéna, assise, regardant le combat du héros contre les oiseaux du lac Stymphale. On sait que les frontons sont l'œuvre de Pœonios, ainsi que la

Nikè dorée qui surmontait le temple, mais le nom de l'auteur des métopes reste inconnu. Les marbres d'Olympie sont à l'histoire de l'art dorien ce que sont les marbres du Parthénon à l'histoire de l'art attique. Les uns et les autres résument tous les efforts antérieurs et sont comme leur commentaire le meilleur. Et de même que l'on peut lire dans les œuvres de Phidias les traces de l'enseignement qu'il reçut des maîtres argiro-sicyoniens, de même les métopes, et surtout les frontons d'Olympie, montrent que l'art attique n'est pas resté sans influence sur les maîtres méridionaux.



Hèraklès domptant le taureau de Crète (Métope d'Olympie).

Ainsi la souplesse du génie grec élargit sans cesse la tradition, sans que l'originalité d'un maître ou d'une école ait rien à perdre dans ces échanges. Fixant les proportions typiques du corps humain avec son *Doryphore*, l'argien Polyclète, contemporain de Phidias, appartient lui aussi à la grande époque où l'art grec prend définitivement conscience de ses ressources et de sa destinée.

II. — SCOPAS & PRAXITÈLE. — LYSIPPE. — LES ÉCOLES D'ASIE.

A partir du IVe siècle, la sculpture en Grèce subit, dans son esprit général et dans sa technique, des transformations essentielles. Si l'art de Phidias, de Pœonios et de Polyclète est définitivement libéré des habitudes rituelles et des inexpériences prolongées de l'archaïsme, il n'en est pas moins animé par un profond sentiment religieux et civique. Il se consacre à décorer les temples. Aux jeunes gens et aux jeunes femmes des villes, en Attique et dans le Péloponèse, il présente des exemplaires accomplis de la race comme les modèles vers lesquels doit tendre l'entraînement physique, et auxquels doivent se conformer les habitudes quotidiennes de l'existence. Il retrace avec gravité les légendes qui glorifient les



Tête de Méduse (Cyrénaïque).



FIGURINES DE TANAGRA

commencements de la nation. Les dieux et les héros restent les personnages d'un monde supérieur où la forme journalière de la vie humaine n'a que peu de part.



PRAXITÈLE *Torse d'un satyre.*

Sans doute ils sont posés avec force sur le sol, leurs membres robustes sont préparés pour l'action et pour la victoire, l'équilibre de leur stature et la plénitude de leurs poitrines indiquent que leur vie est celle d'une humanité vigoureuse, qui se nourrit sobrement et qui exerce son activité: mais ce sont des héros et des dieux.

Le IVe siècle les ramène à un type plus varié et plus familier, il les dégage de la tradition religieuse, cherche à exprimer, d'après les actions ordinaires des hommes et leurs habitudes intimes, un caractère individuel. Le souci de la grande forme interdit encore à cette recherche de devenir maniérée, précieuse et puérile, comme à l'époque où l'art grec, corrompu et dispersé par l'hellénisme, tombera dans l'allégorie et dans l'emphase.

Le nom de Phidias résume tous les efforts de la statuaire grecque au Ve siècle. Celui de Praxitèle peut, de la même façon, être

choisi pour représenter cette seconde période : avec lui, Scopas assure ce renouvellement de l'art grec. Le type des dieux se modifie et s'humanise, en quelque sorte. L'Apollon Musagète du Vatican, à la robe flottante, n'a plus aucun rapport avec les vieilles idoles doriennes, nues, à la chevelure disposée en bandeaux symétirques ou en bandeaux nattés, des deux côtés du crâne. Il ne sollicite plus les cérémonies obscures et symboliques des premiers temps, mais les hommages d'un peuple d'artistes, de poètes et d'hommes politiques, les mêmes qui vont, au gré de leurs passions ou de leurs plaisirs, d'un discours d'Eschine à un discours de Démosthène, qui applaudissent les œuvres de la comédie moyenne, empruntent à l'Asie son luxe et ses usages. Les marbres du



Praxitèle. *Apollon Sauroctone.*



VÉNUS DE MILO

Mausolée, de style inégal, sont d'une liberté, d'une allure et d'une vie extraordinaires pour la plupart. Il faut aussi rattacher à l'école de Scopas la Victoire trouvée dans l'île de Samothrace, qui bondit sur une proue de pierre, au haut de l'escalier Daru.

C'est une œuvre votive. Elle surmontait un monument érigé en mémoire d'une victoire navale remportée sur la flotte de Ptolémée par Démétrius Poliorcète vers 305 avant J. C. Elle a été rapportée au musée par M. Champoiseau : la partie inférieure de la statue et divers fragments en 1863, la base en forme de galère et d'autres fragments en 1879, mais de nombreuses parties ont été refaites et ajoutées : heureusement, on n'a pas osé lui infliger une fausse tête, des faux pieds, des faux bras. Telle qu'elle est, l'œuvre parle d'une voix vraiment haute, qui s'entendra longtemps. La bataille de 305 et Démétrius Poliorcète disparaissent, et cette figure créée pour une glorieuse circonstance grandit jusqu'à l'idée générale, jusqu'à la signification humaine, en dehors des pays et des temps. Elle est la beauté de la santé, l'orgueil tranquille de la force, — elle est la Victoire, de Samothrace et de partout.

La base est un magnifique bloc, un soubassement formidable en forme d'avant de navire, une proue solide et massive. Et pourtant, malgré le poids, malgré l'épaisseur, on y sent le soulèvement de l'eau par la belle ligne souple d'une courbe relevée. Haute comme une fortification, effilée pour couper les lames, l'éperon haut, munie de nageoires comme un poisson, cette proue de pierre semble déjà venir vers le spectateur d'un mouvement rythmique. Qu'est-ce donc lorsqu'on regarde la Victoire qui s'avance, qui court, qui vole sur l'étroite plate-forme ? Elle est sans tête, sans bras, sans pieds, mais elle a un corps et des ailes,et elle vit. Le buste, court et svelte, les seins visibles sous la tunique collée au corps comme si elle était mouillée d'eau de mer, un ventre de jeune déesse, tout cela, c'est la grâce. Et voici l'énergie, dans les longues jambes qui



PRAXITÈLE. *Jeune satyre jouant de la flûte.*

parcourent le monde et dans ces terribles ailes, courtes, musclées, les pennes visibles, rebroussées, colères, des ailes capables d'enlever jusqu'aux nuages le corps de pierre. On devine le bateau poussé par un grand vent frais, coupant la lame, la mousse qui jaillit, effarant les mouettes et les dauphins de sa course folle. Mais la Victoire, impatiente à l'avant, frémit, ouvre ses ailes et s'élance pour arriver plus vite encore... Son corps se précipite avec allégresse pour annoncer les nouvelles heureuses et la libération d'un peuple. Cette femme vit, son sein respire et soulève l'étoffe de la robe, et c'est elle, vraiment, qui entraîne à sa suite le vaisseau qui l'emporte. La lourde masse de pierre, prisonnière de la pesanteur, par la magie de l'art, par la vertu de ces ailes divines, semble voler sur les flots. Ces ailes frémissantes, ces draperies envolées, font sentir le coup de vent de la course de la Victoire. On a la sensation de l'espace. C'est l'essor de la matière.

Praxitèle a peut-être travaillé avec Scopas aux sculptures du Mausolée. Une inscription qui porte son nom le fait naître à Athènes : dans tous les cas, il y vécut, il y produisit de nom-



ECOLE DE PRAXITÈLE — VÉNUS D'ARLES

breuses œuvres, toutes charmantes, ingénieuses et vigoureuses, il y exerça sur les destinées de l'école attique et, d'une manière générale, de la statuaire grecque tout entière, une profonde influence. Son art, comme celui de Scopas, renouvelle et rajeunit la figure des dieux. L'Antiquité lui attribuait la création du type de l'Aphrodite : la célèbre Vénus de Cnide, dont une médaille frappée en l'honneur de Caracalla porte l'image, célébrée à l'envi, comme la plupart des chefs-d'œuvre populaires, par les poètes de l'Anthologie, décrite avec précision et d'une manière détaillée par Lucien, est une mortelle pleine de jeunesse et de charme.

L'*Apollon Sauroctone* du Louvre, réplique d'un original en bronze, dont il existe d'autres exemplaires, est la statue, harmonieuse et fidèle, d'un éphèbe grec du IVe siècle. Si les personnages des frises, au Parthénon, nous font penser aux interlocuteurs des dialogues de Platon, si les vierges du Cortège sont bien les mêmes que les chastes héroïnes des tragédies de Sophocle, le jeune dieu de Praxitèle, la tête inclinée sur l'épaule droite, la main dressée dans l'attitude du chasseur qui va surprendre une proie, sans inutile effort de musculature, évoque l'Athènes plus ouverte, de vie plus libre et plus facile, qui se prépare à subir sans tristesse le joug de l'hégémonie macédonienne.

Les légendes dionysiennes, avec leurs personnages rieurs, leurs enfants enivrés, les faunes, les satyres, tout le cortège des bacchanales, ont tenté aussi, et pour la première fois, l'artiste athénien. Elles avaient déjà produit le grand courant de la comédie attique ancienne, avec sa verve débridée, ses allusions énormes, son enthousiaste lyrisme. A présent, elles font naître des œuvres d'un caractère plus élégant et plus familier. Ces faunes charmants qui, accoudés sur une stèle, les épaules recouvertes en partie par la nébride, s'essaient à jouer de la flûte, sont-ils d'exactes copies du fameux *Périboètos* de Praxitèle? C'est peu

probable, mais ils conservent l'allure de jeunesse et d'abandon si particulière dans les statues du maître. Et l'on peut croire que le torse mutilé conservé au Louvre, d'une telle puissance et d'une telle grâce, sous l'éclat doré de l'épiderme, est de la main même de Praxitèle, ou du moins l'admirable copie, par l'un de ses meilleurs élèves, de l'un de ses meilleurs ouvrages.



Ecole de PRAXITÈLE. *Eros essayant l'arc d'Héraklès.*

Ils sont nombreux, sans qu'on puisse leur assigner une attribution précise, ces enfants de bronze et de marbre, fondus et sculptés à la suite de Praxitèle, jusqu'à *l'Enfant à l'oie* ciselé en argent par Bœthos et compté par Hérondas au nombre des richesses d'art de l'Asclépiéion de Cos. Et plus tard encore, les maîtres grecs aimeront à dessiner les formes gracieuses et pleines, les membres délicats



APOLLON
du Théâtre antique de Lillebonne

et résistants, s'efforçant avec maladresse aux travaux des hommes faits. L'*Eros essayant l'arc d'Héraklès*, sujet dont les répétitions sont innombrables, n'est vraisemblablement pas la copie d'un des amours de Thespies, œuvres de Praxitèle et de Lysippe, mais il appartient à la même époque et à la même tradition d'art. Un peu plus tard, le conte épique alexandrin aimera à chanter les «enfances» des dieux et des héros : il montrera, avec Callimaque, le petit Hercule au berceau étouffant les serpents envoyés par Héra. L'art de Praxitèle est d'accord avec des œuvres de ce genre. Plus nous avancerons dans l'histoire de la sculpture grecque, plus nous rencontrerons les images de ces enfants et de ces adolescents, surpris dans les occupations familières de la vie, comme ce petit *Tireur d'épine*, dont le Louvre possède une très-belle copie en bronze, exécutée à Rome en 1540 par Francelli et Sansovino. Le petit *Faune*, offert à Louis XVIII par la municipalité de Vienne, qui rit de façon si narquoise et qui



Statuette d'enfant.

dresse ses oreilles pointues de sylvain, doit être placé à côté de tous ces enfants divins et humains, qui sont ce que l'art grec nous a laissé de plus délicatement ingénieux et de plus charmant.

En même temps, la sculpture devient dramatique et s'exerce à traduire les sentiments de l'âme humaine dans les tragédies de la légende et de l'histoire, non pas avec ce faste et avec cette pompe dont le *Laocoon* nous offrira plus tard l'exemple, mais avec une décence et une mesure qui appartiennent seulement aux grandes époques de l'art. Il en est ainsi de la statue de *Niobide* qui est au Louvre sans tête et sans bras, le corps infléchi. Elle a peut-être fait partie de l'ensemble, aujourd'hui perdu, dont les copies sont à Florence, et que les critiques anciens attribuaient à Praxitèle ou à Scopas.



Le Faune de Vienne.



ECOLE DE PRAXITÈLE

DIANE DE GABIES

Il faut faire rentrer dans la même période de l'art les statuettes de terre cuite modelées par les coroplastes attiques au IVe siècle, et connues sous le nom de figurines de Tanagra. Elles aussi, elles indiquent un retour à la vie familière, un effort dans le sens réaliste et intime. Les figurines antérieures ont toutes un caractère archaïque accentué: dans cette terre molle, facile à pétrir et à manier, qui garde si heureusement l'empreinte du moule et du doigt, la légère couche de couleur et de dorure, elles furent d'abord prisonnières comme dans le métal et le marbre les plus durs. Maladroites avec expression, les terres cuites de style sévère, les bustes estampés des divinités chthoniennes rappelaient de loin l'évolution et le progrès de la statuaire, d'Egine au Parthénon et à Olympie. Et puis, il semble qu'elle se soient assouplies et vivifiées d'un seul coup. Fabriquées au moule, à la douzaine, le corps et la robe d'une part, la tête et les extrémités de l'autre, portant dans le dos un trou pour aider à l'évaporation de l'air après la cuisson, elles représentent les personnages et les scènes de la vie de tous les jours, les jeunes ménagères revenant du marché, les petites filles avec leur ballon dans un filet, les dames, le manteau relevé sur la tête ou coiffées du grand chapeau à bords plats, et s'éventant avec un écran en feuilles de palmes.

Les représentations masculines, les scènes mythologiques, les dieux, les déesses, les héros sont ici assez rares: il semble que les artisans se soient exclusivement consacrés aux mœurs féminines. Votives et funéraires, toutes ces images animées d'une vie si vraie et si heureuse étaient reléguées dans le silence des tombeaux, où elles charmaient, substitution des esclaves jadis immolés sur le tertre du maître, le demi-sommeil, les rêveries apaisées des morts. Un peu de bleu, de rose, de rouge, de brun et de noir, donne la couleur de l'existence et l'agrément d'un luxe élégant à toutes ces compagnes des disparus. Dans les nécro-

poles, sous les pierres tumulaires, autour de l'urne ou du sarcophage, elles continuent durant des siècles le geste et l'attitude de l'existence, dans les campagnes et dans les cités béotiennes, au quatrième siècle avant Jésus-Christ.

Plus tard, les ateliers de Smyrne, d'Ephèse, de Myrina et de Pergame s'inspirent directement des œuvres des grands statuaires, exagèrent le style des proportions, se donnent de préférence à la reproduction des statues du cycle d'Aphrodite, pour finir par des compromis étranges et bâtards, indices de la confusion des croyances et du mélange des races, où les cultes asiatiques ont altéré et déformé l'image traditionnelle des Dieux.

Ainsi l'influence de Praxitèle pénètre partout et s'exerce dans tous les sens. Celle de Scopas, qui conserve une gravité et une sévérité certaines au milieu de ce renouvellement, se fait sentir dans la *Vénus de Milo.*

L'attribution exacte de cette statue et les essais tentés pour la reconstituer dans son ensemble, en la rattachant à un Mars comme dans le groupe Borghèse, ont donné lieu à des polémiques passionnées. S'il est peu vraisemblable de voir en elle une simple copie d'Alcamènes, il est tout à fait inadmissible de la dater de l'époque romaine : les inscriptions découvertes avec elle peuvent se rapporter à des morceaux d'une autre école et d'une valeur d'art infiniment inférieure, trouvés dans le même souterrain — deux bras d'un marbre différent de celui de la Vénus et sans aucun rapport avec elle, trois Hermès d'Héraklès, de Mercure et de Dionysos. Après des négociations difficiles avec les moines grecs, M. de Marcellus put l'emporter : elle avait déjà subi des mutilations importantes alors que les marins de l'île la traînaient sur la plage pour l'embarquer à destination de Constantinople, où un drogman de l'arsenal devait la recevoir en présent. Aujourd'hui, belle et blessée, au milieu de la salle du Louvre où elle se dresse,



DIANE CHASSERESSE

non loin des Hermès qui furent mis au jour au même instant, elle rayonne d'un éclat immortel.



Vénus enlevant sa draperie (Tripoli).

Grâce à certains détails, les archéologues et en particulier Frœhner, reconnaissent et affirment qu'elle est, sinon un portrait, du moins la reproduction attentive d'un modèle. Cette jeune femme a vécu, et elle vit encore. La statue n'est pas née dans l'atelier d'un maître, soucieux uniquement, comme les légendes antiques le rapportent pour certains peintres, d'extraire de types multiples un idéal conforme à un certain canon.

Sur le sable des rivages, dans les rues des cités populeuses, à Cos ou à Milo, l'artiste l'a vue et l'a étudiée. Ce noble torse est animé d'une vie, non pas divine ou surhumaine, mais mortelle. Cette statue immobile est prête pour tous les mouvements de l'existence. Elle n'est pas le symbole, la représentation d'un beau abstrait:

elle est d'accord avec les exigences normales de la vie et elle peut les satisfaire.

Vénus (Afrique du Nord).

Au Louvre, dans cette espèce de *cella* où elle se dresse comme une divinité dans un temple, elle enseigne que les jours sont heureux et harmonieux pour qui sait les prendre, que nous passons à côté de mille beautés que nous nous obstinons à ne point voir, que le corps humain est noble et fort, dans sa plénitude et dans son allure élancée vers le ciel, que la lumière qui le caresse est un don des dieux.

Le type de l'Aphrodite subira des modifications importantes au cours de la période héllénistique. Il ira en s'amincissant et en s'amollissant de plus en plus. Mais cette *Vénus enlevant sa draperie*,



HÉROS COMBATTANT, dit LE GLADIATEUR

retrouvée en Tripolitaine, l'ancienne Cyrénaïque, et dont il ne reste plus que les jambes mutilées, appartient sûrement à la plus belle époque. Quand même le style des draperies ne l'indiquerait pas, son élégance et l'exquise qualité de son travail en donneraient des preuves. D'ailleurs cette salle des antiquités grecques retrouvées en Afrique contient de nombreux chefs-d'œuvre, des fragments d'un charme égal à celui des plus précieux morceaux du Musée. Qu'on aille voir et admirer le beau torse, apparenté à la *Vénus de Cnide*; la partie inférieure d'un corps de femme drapée, appuyant ses deux pieds sur un griffon, fragment vraisemblable de statue funéraire; la tête de *Méduse*, qui appartient sans conteste à l'art des maîtres. Ornements des villas romaines et des temples, au bord de la mer de Tunis et des Syrtes, ces marbres, à l'époque où l'Empire voyait ses légions fléchir sous le choc répété des Barbares, personnifièrent sans doute pour leurs possesseurs et pour leurs admirateurs la raison et la mesure du monde antique près de disparaître. Aujourd'hui encore, ils nous transmettent son enseignement et ses leçons. Il est permis d'en rattacher un certain nombre, originaux et copies, aux écoles qui suivirent immédiatement celle de Praxitèle et qui subirent son influence.

La femme, mortelle ou déesse, que les maîtres archaïques et Phidias lui-même, si l'on en juge d'après le Parthénon, avaient vue drapée dans l'ample robe de tissu léger, serrée à la taille par une ceinture, la femme grecque «aux plis harmonieux», à partir de Praxitèle, dépouille ses voiles et s'élance nue vers la lumière. Les statues de déesses, les statues de Vénus en particulier, deviennent innombrables. Chacune des petites cités des îles ou du continent a la sienne, ou les siennes, qu'elle conserve jalousement dans ses temples et qui rendent la ville célèbre au loin. Certains de ces sanctuaires étaient ainsi de véritables musées consacrés à la glorification de la forme humaine.

Sous les Lagides, l'Egypte alexandrine se couvre de chapelles riches en trésors. L'Asclépiéion de Cos, dont une description nous est laissée par Hérondas dans le *Mime IV*, contenait, entre autres chefs-d'œuvre, la célèbre Aphrodite du peintre Apelles. Le monde grec tout entier se prosterne aux genoux de la déesse, dont il nous lègue un nombre considérable d'images. A lui seul, le Louvre a dix-huit statues et trois bustes.

Après la Vénus de Milo, voici la *Vénus Victrix*, victorieuse de Mars, dont elle tient l'épée, tandis que l'Amour, à ses pieds, joue avec le casque du dieu; une *Vénus Génitrix*, portant la pomme de Pâris, la tunique modelant et dessinant toutes les formes de son corps; une *Vénus drapée*, sur la plinthe de laquelle est gravé le nom de Praxitèle, copie de la Vénus commandée au statuaire par les habitants de Cos; une *Vénus liberline;* une *Vénus de Troas;* deux *Vénus marines*, protectrices des navigateurs; enfin la fameuse *Vénus d'Arles*, trouvée dans cette ville en 1651, et offerte à Louis XIV. Les bras manquaient. Ils ont été refaits par le statuaire Girardon qui fit tenir à la déesse, par une invention ingénieuse d'accord avec les idées et avec le goût de l'art hellénistique, de la main gauche un miroir dans lequel elle se contemple, tandis que de la main droite elle nous montre la pomme, prix du concours de beauté sur le mont Ida. Dans cette œuvre charmante, l'élégance et la sveltesse du torse, le type même du visage font penser à l'*Apollon Sauroclone*, mais sans aucun doute la statue est postérieure à Praxitèle. Au surplus, dans l'abondance de la production artistique, étant donnée l'infime minorité des œuvres signées, ou qu'il est possible de dater avec certitude, parmi les copies, les répétitions et les imitations, l'étude de la statuaire grecque, d'après les monuments d'un seul musée, devient forcément pénible et confuse.

La Gaule romaine, riche à la fin de l'Empire de toutes les



BACCHUS

acquisitions et de toutes les conquêtes d'art de la civilisation latine, a donné à notre musée de nombreux chefs-d'œuvre. Après la *Vénus d'Arles*, après l'*Apollon* en bronze doré du théâtre antique de Lillebonne, voici la *Vénus accroupie*, trouvée à Sainte-Colombe près de Vienne: la recherche du mouvement, la hardiesse heureuse de l'attitude, l'élégance et la souplesse des formes qui font groupe et se concentrent sans dispersion, tout contribue à faire de la Vénus de Sainte-Colombe un des plus beaux marbres de cette série.



Vénus accroupie de Sainte-Colombe. (Vienne).

En même temps que Vénus, Artémis (ou Diane) inspire souvent les artistes de cette époque. Ses deux statues les plus célèbres et les plus belles sont au Musée du Louvre: la *Diane de Gabies* et la *Diane à la Biche*, ou *Diane chasseresse*. La première et la plus ancienne ne remonte pas au-delà de l'époque d'Alexandre

le Grand. Elle appartient à cette série d'œuvres qui ont subi l'influence de l'école et de l'art de Praxitèle, sans qu'on puisse dire précisément s'il faut voir en elles des pièces originales du maître athénien ou de l'un de ses élèves. Vêtue d'une tunique de chasse, Artémis attache les deux pièces de son manteau sur l'épaule droite. La tête est d'une finesse et d'un charme sérieux qui font penser à la phrase célèbre dans laquelle Pétrone loue les Dianes de Praxitèle. Le chiton plissé découvre l'épaule. Un des bras se replie sur la poitrine, tandis que l'autre est levé en arrière. Le charme et le naturel de la pose sont de la grande époque.



Trois nymphes supportant une vasque.

La *Diane Chasseresse*, dont on retrouve le type sur des monnaies, est vraisemblablement du premier siècle de notre ère, mais par la grâce et le mouvement, elle est bien la sœur de la précédente. Vêtue d'un chiton à petits plis et très court, le manteau en écharpe, elle s'élance à la poursuite du gibier et tire une flèche de son carquois. La Diane chasseresse est comme la statue sœur de l'Apollon du Belvédère : on a même supposé que l'un et l'autre avaient fait



MARS BORGHÈSE

partie d'un groupe votif, élevé en l'honneur des divinités de Delphes, après que les Grecs eurent repoussé, avec leur aide, l'invasion des Gaulois. Mais c'est faire remonter les deux statues à une époque beaucoup trop ancienne. L'exécution plus nerveuse et plus sèche (notamment dans les draperies) atteste l'art gréco-romain.

Dans tous les cas, il est permis de dire que sur ces figures de femmes, le génie de Praxitèle a laissé son empreinte. Il n'est pas arbitraire de les rattacher à son art. Mille charmantes images de la femme, jusque sous l'Empire, naissent dans les ateliers de sculpteurs et peuplent le monde antique.

Pour supporter la vasque d'une fontaine, les *Trois Grâces* s'associent: on les retrouve sur un bas-relief de composition et de sentiment analogues. Quelle ampleur et quelle vigueur dans l'élégance, à côté des imitations de Thorwaldsen ou de Canova! Partout et toujours le respect de la nature et de la vie triomphe des conceptions abstraites. Le beau n'est pas différent des images individuelles qui sont belles, il dépend de toutes les conditions vitales, et il les exprime énergiquement.

Après Praxitèle, la statuaire grecque, qui profitera longtemps de ses leçons et qui adaptera l'enseignement légué par son génie à des visions et à des conceptions variées, déplace son centre d'action et de rayonnement. Sans doute les sculpteurs d'Athènes continueront pendant de longues années la tradition du maître. Mais c'est aux écoles d'Asie Mineure qu'est réservé le mérite de transformations nouvelles.

Les conquêtes d'Alexandre ont dispersé la civilisation hellénique. Les peuples qui n'avaient reçu son influence que superficiellement, en conservant le fond de leurs coutumes religieuses et civiles, de leurs mœurs et de leur conscience nationale, subissent désormais sa discipline et sont pour jamais conquis. La désorganisation

de l'immense empire, à la mort de son chef, laisse indépendants les généraux ambitieux qui avaient aidé à le construire. En Syrie, les Séleucides ; à Pergame, les Attales ; en Egypte les Lagides ; en Macédoine, les descendants d'Antipater forment des royaumes distincts, qui se disputeront la prééminence politique et l'hégémonie morale durant des années. Chacune de ces cours est un centre pour la culture. Aux philosophes et aux poètes des républiques impuissantes, elles offrent un asile et des encouragements. Alexandrie devient la capitale du monde grec : ses critiques annotent et commentent les poèmes des aèdes ; ses savants parcourent la terre et enrichissent les collections du musée. Mais c'est plus particulièrement l'Asie qui devient la patrie des grandes œuvres d'art.



Vase de Pergame.

Les cités ioniennes du littoral, avant-postes de la civilisation grecque dans l'empire perse, avaient déjà participé au mouvement



ECOLE DE LYSIPPE

HERMES ATTACHANT SA SANDALE

des époques antérieures. Leurs temples, leurs théâtres avaient des bas-reliefs et des statues égales en beautés aux plus nobles productions de la Grèce continentale. Smyrne, Milet, fouillées par les archéologues, révèlent des œuvres contemporaines du Parthénon et inspirées par les maîtres attiques. Pergame, Ephèse, Colophon, Rhodes, Tralles prennent une place dans l'histoire de l'art et révèlent des écoles originales.

A Pergame, Isigonos, Stratonikos et Antigonos traitent avec prédilection les sujets empruntés à l'histoire des Attalides et à leurs victoires sur les Galates, population celtique établie sur les confins de la Mysie. La défaite des Galates, la bataille de Marathon, le combat des Athéniens contre les Amazones (comparer la frise du temple d'Artémis Leucophryné, à Magnésie du Méandre), enfin la Gigantomachie, décorent le monument offert par Attale II aux Athéniens. Au même ordre de sujets appartiennent le *Gaulois mourant* du Capitole et le groupe faussement appelé *Arria et Pœtus* à la villa Ludovisi. Doit-on croire que le *Héros combattant*, d'Agasias d'Ephèse, qui est au Louvre, faisait partie d'un ensemble du même genre? Cette supposition n'est pas sans vraisemblance. Mais, telle quelle, l'œuvre se suffit à elle-même: elle est d'un bel élan, et l'activité du combat, mais du combat grec, où la raison et la discipline logique ont leur part comme la force, y est exprimée avec bonheur. C'est à l'école de Rhodes qu'appartient le fameux groupe du *Laocoon*, dont l'original en marbre est au Vatican et dont on voit au Louvre une copie en bronze.

Tandis que Praxitèle d'une part, et les maîtres asiatiques de l'autre, renouvelaient la statuaire, les Péloponèsiens, avec Euphranos et Lysippe, portaient à la perfection les qualités de robustesse, de simplicité et de vigueur de la tradition argiro-sicyonienne. Lysippe, et le fait est caractéristique, prend la plupart de ses sujets dans le cycle d'Héraklès, qui lui fournit l'occasion d'exé-

cuter des œuvres conformes au génie de sa race et de ses prédécesseurs.

Il fit aussi de nombreuses statues d'athlètes : l'*Apoxyoménos* du Vatican modifie les proportions du Doryphore : il est plus élancé et la tête est plus petite, mais la carrure reste puissante dans son élégance. Exercés au disque, au pancrace, à la course, tous ces hommes ont les mouvements robustes et la poitrine large : le fameux *Achille* ou *Mars Borghèse,* la tête coiffée d'un bonnet, la cheville droite entourée d'un anneau, est une des plus belles images de l'athlète tel que la tradition de Lysippe le fit concevoir aux maîtres postérieurs. De même le dieu ou héros, jadis appelé Cincinnatus ou Jason, qui se penche pour attacher sa sandale, en détournant la tête. Acquis à Rome, en même temps que le Germanicus, par Louis XIV, il avait été restauré au XVI[e] siècle : le soc de charrue que l'on voit à ses pieds, et qui explique le nom de Cincinnatus qui lui fut longtemps donné, date de cette époque. Dans l'hippodrome de Constantinople, on voyait une statue d'Hermès qui, d'après les descriptions qu'on en a, parait avoir offert beaucoup d'analogies avec celle-ci : faut-il en conclure que nous nous trouvons en présence d'une image d'Hermès ? En réalité, le type de l'éphèbe grec et le type de l'Hermès sont les mêmes. Quoi qu'il en soit, Jason, Cincinnatus, ou Hermès, cette statue est de la belle époque et peut être rapprochée justement de l'*Achille Borghèse :* l'une et l'autre sont du temps d'Alexandre et peut-être de l'école de Lysippe.

Le *Dionysos* et l'*Hermès Richelieu* sont probablement postérieurs. De même que le *Dionysos* de Versailles, le *Dionysos Richelieu* est d'un style un peu rond, mais le type ordinaire du dieu comportait une certaine mollesse et un certain caractère féminin. Couronné d'un bandeau et de lierre fleuri, il appuie la main droite sur un orme autour duquel s'enlace un cep de vigne ; de l'autre main, il tient



LE FAUNE A L'ENFANT
(Silène et le jeune Bacchus)

son thyrse. Restaurée à Florence, cette statue est du nombre de celles qui décorèrent, au XVIIIe siècle, les jardins du maréchal de Richelieu.

Si l'invention du sujet du *Faune à l'Enfant* remonte à l'époque de Praxitèle, si la statue se rattache en ce sens à tout ce cycle charmant de faunes, de satyres, de bacchantes qui gravitent autour de Dionysos et se mêlent à son cortège, personnages chers au grand maître athénien, le caractère général du faune du Louvre et certains détails d'exécution nous interdisent de le joindre expressément aux œuvres du même genre décrites plus haut. Malgré la grâce et la tenue de l'ensemble, il y a ici un effort trop marqué, principalement dans le travail des jambes. L'équilibre de l'œuvre dans toutes ses parties, la vérité et le naturel, en même temps que le charme ingénieux de la pose, font du *Faune à l'Enfant* une très-belle œuvre.



Hermès Richelieu.

Mais c'est probablement un morceau d'époque déjà basse que ce dramatique *Marsyas*, attaché par un poignet à un tronc de pin et attendant son suplice. Sans doute il fit partie d'un de ces groupes qu'aimaient à composer les sculpteurs, à la fin de l'hellénisme, et dont le *Taureau de Dircé*

à Rome nous offre un exemple. Le *Rémouleur* se rattache aussi, dit-on, à la légende de Marsyas. Plus on avance dans cette histoire, plus on voit dominer la recherche de l'expression, le caractère pathétique et tourmenté de la conception et de l'exécution. L'artiste s'intéresse aux souffrances d'un corps torturé. Déjà le *Laocoon* a exprimé cette idée, pour ce qui concerne les maîtres de l'école de Rhodes. Bientôt la décadence sera précipitée par des œuvres à la fois molles et excessives, frénétiques et peu réelles. Avant de quitter la période classique, jetons encore un regard sur ces belles statues animées par le souffle d'une vie égale et solennelle, les *Grâces* nues, indiquant par la position de leurs corps un léger mouvement de danse; la *Polymnie* restaurée par le romain Agostino Penna; le *Vase Borghèse*, chef-d'œuvre de l'art décoratif antique, autour duquel s'enlacent, pour honorer les dieux, les jeunes gens et les jeunes femmes; les grands bronzes fondus par les Keller d'après les originaux célèbres des autres collections; les copies



Le Rémouleur (copie en bronze).



MARSYAS

qui permettent de se représenter avec continuité l'évolution de cette statuaire; les sarcophages sur lesquels court et frémit une vie si puissante; les inscriptions qui font comprendre le mécanisme de la cité, les institutions grâce auxquelles les peuples se conservèrent libres et purent créer des chefs-d'œuvre.

III. — LA DÉCADENCE

La décadence d'un art comme la sculpture grecque ne se produit pas d'un seul coup, et elle a des causes nombreuses. A l'époque même où le faux goût triomphe, où la vogue sollicite, fait naître et encourage des œuvres mesquines et compliquées, la tradition des maîtres arrive à réaliser encore, de temps en temps, des chefs-d'œuvre. Et de même, dans l'art de la période classique, il est possible de surprendre déjà les éléments de la décadence, les recherches qui, mal interprétées, et peu comprises par les artistes de l'âge suivant, les conduiront à la médiocrité.

On peut remarquer aussi qu'un grand nombre de statues, appartenant nettement à l'époque de la décadence, ont servi de modèles et de thèmes d'inspiration aux sculpteurs, aux peintres et aux critiques du classicisme européen, avant le XVIIe siècle. A lire des récits des voyageurs et des collectionneurs, on se rend compte qu'ils plaçaient leurs admirations à une époque infiniment plus basse que celle où nous avons coutume de placer les nôtres. L'archéologie et l'histoire nous ont appris, par exemple, le mérite de l'archaïsme: elles nous ont fait comprendre que les œuvres très-anciennes se rattachaient, non seulement à une série dans le temps, mais encore à un milieu et à des croyances. Nous avons pu apprécier le résumé de pensée philosophique et morale qu'elles comportent, tirer d'elles tous les enseignements d'art et de civilisation qu'elles peuvent donner. C'est encore l'histoire

qui nous expliquera les raisons de la décadence de la statuaire grecque.

Les sculptures d'un Phidias font partie d'un ensemble défini et signifient quelque chose de précis. Elles sont placées sur les murailles du temple et elles représentent les grandes fêtes de la cité. Tous les membres de la communauté sont intéressés à la production et à la conservation de ces vastes images, où ils peuvent sentir qu'est enfermée la meilleure part de la gloire d'Athènes. L'art fait partie du patrimoine de la République, au même titre que le territoire et les institutions. Du jour où il sera réservé aux plaisirs d'une classe ou de quelques privilégiés, du jour où le temple sera devenu une espèce de musée déserté par les dieux, garni d'œuvres accessibles à des spécialistes seulement, ou à des gens très cultivés, la décadence sera rapide.



Bas-relief de l'époque hellénistique.

La décomposition de l'hellénisme, la conquête de la Grèce, réduite en province romaine, hâteront ce mouvement. Mille charmantes choses, d'une manière un peu petite et subtile, mais d'une exécution supérieure, d'une touchante ou gracieuse conception, naissent encore dans les ateliers, comme cette femme élégamment drapée, accoudée sur un vase orné de bas-reliefs,



ATALANTE

tandis qu'un petit génie ailé soutient, à droite, le globe du monde.

Un moment l'école attique verra se produire en elle une sorte de renaissance. Sous la domination romaine, Glycon, Sosibios, Apollonios, auteur du *Torse* du Vatican, Cléomène, auteur de la *Vénus de Médicis*, sont d'excellents et parfois d'admirabes artistes. Le génie grec ne cesse pas d'être fécond. Le genre du portrait a donné déjà de belles œuvres: l'*Homère*, dont Rembrandt s'est si nettement inspiré dans son tableau de la Haye; le *Démosthène* tenant sur ses genoux un rouleau manuscrit, qui est peut-être l'Histoire de la Guerre du Péloponèse, de Thucydide, dont il faisait sa lecture ordinaire; le philosophe *Posidonius*, d'aspect un peu court et étroit, dans l'attitude du professeur et du discuteur. Le genre va s'élargir et se préciser encore.

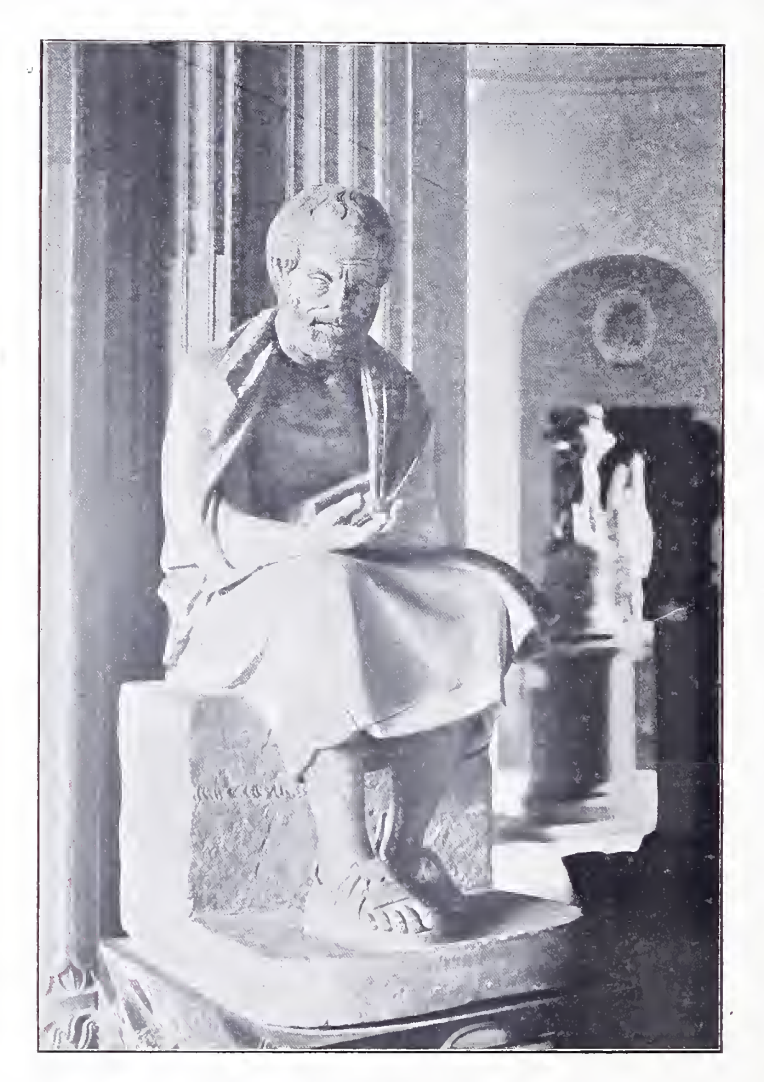


Homère.

A mesure que l'échange social assure l'équilibre des conditions et que le peuple devient bourgeoisie, les hommes confient de plus en plus aux sculpteurs le soin de reproduire leur image, de modeler l'effigie funéraire qui doit être placée sur le tombeau de la famille. La ressemblance devient une condition essentielle de succès: ainsi le réalisme individualiste intervient dans l'art, fait oublier les types conçus et légués par la tradition, prête aux héros et aux personnages des mythes les physionomies des préfets et des proconsuls.

En même temps le goût du colossal se développe. Déjà les

maîtres ioniens ou doriens avaient sculpté pour la demeure des dieux des effigies géantes, d'or, de marbre et d'ivoire. Déjà, à Rhodes, Charès de Lindos avait dressé, à l'entrée du port, son fameux colosse du Soleil. Les colosses du Mausolée, de Pergame, du Théâtre de Milet, sont d'autres exemples du même usage. A partir d'une certaine époque, il se généralise. Voici la *Melpomène*, cédée à la France par le traité de Tolentino, et qui ornait probablement le théâtre de Pompée à Rome. Vêtue du *syrma* de la tragédie, robe à manches longues ceinturée sous les seins, elle porte de la main droite le masque d'Hercule; à la main gauche elle avait autrefois un glaive, ou une massue. Le *Tibre* est couché dans l'attitude ordinaire à toutes les statues



Le philosophe Posidonius.



POLYMNIE

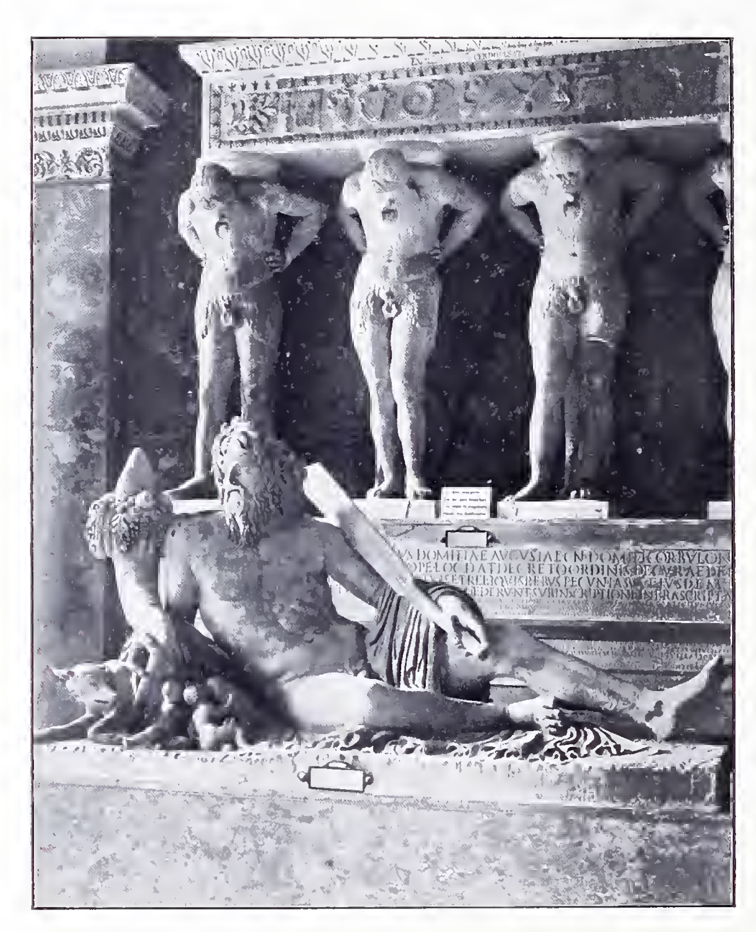
de divinités fluviales, il appuie le bras droit sur un petit rocher, devant lequel on voit la louve allaitant Romulus et Rémus. De la main droite il tient une corne d'abondance, remplie de raisins, de pampres, d'épis, de têtes de pavots, d'une pomme de pin, et de nombreuses espèces de fleurs et de fruits. L'eau ruisselle de sa barbe et de ses cheveux. Sur les faces latérales et sur le revers de la base, trois bas-reliefs représentent le palais royal d'Albe la Longue, les divinités des principaux affluents du Tibre, la corporation des nautoniers, des troupeaux.



Melpomène.

L'ingéniosité alexandrine, qui se marque avec force dans toutes les œuvres littéraires et artistiques contemporaines de l'hellénisme, se complique encore, aboutit à des recherches singulières, se complait dans les difficultés d'exécution et dans l'équivoque. Contemporain du sac de Corinthe, Polyclès II, au dire de Pline, exécuta un *Hermaphrodite* en bronze, dont le marbre du Louvre est très probablement une répétition:

étendu sur un matelas, œuvre de Bernin, qui provoquait l'admiration enthousiaste du président de Brosses, il est semblable à une jeune femme endormie. Son visage, qui rappelle le type des Vénus hellénistiques, est à demi caché par son bras droit sur lequel repose sa tête. L'adresse de l'œuvre est incontestable, mais combien elle paraît mièvre, puérile, inférieure, à côté des nobles fragments mutilés de la première période, résumés et expressions d'un art sérieux, voué à des dieux sévères ou indulgents, mais toujours graves.



Le Tibre.

Parfois les sculpteurs de cette période savent s'inspirer des maîtres et adapter les imitations qu'ils en tirent à des sujets plus conformes à la vogue. En ce sens, il est curieux de penser que le *Centaure dompté par l'Amour* a peut-être été copié sur une métope du Parthénon. Mais l'invention du sujet appartient à la veine allégorique des artistes



VASE BORGHÈSE

gréco-romains. Deux statues analogues, en basalte noir, conservées au Musée du Capitole, portent la signature des sculpteurs cariens Aristeas et Papias. L'expression souffrante du *Centaure dompté*, le détail anatomique de son corps, le style soufflé et arrondi du petit amour, permettent de rattacher le groupe du Louvre à la tradition asiatique et, sans doute aussi, à l'atelier de ces artistes.



Centaure dompté par l'Amour.

La partie la plus intéressante de la sculpture de cette époque, c'est la catégorie des bronzes. Depuis les origines de l'art grec, tous retracent avec docilité ses différentes périodes, et témoignent qu'ils ont subi les mêmes influences que la statuaire. Il serait intéressant de reprendre par le détail la collection du Louvre, depuis les Apollons archaïques jusqu'aux figurines récentes. Il y a là, en réduction, toute une histoire

expressive de l'art en Grèce, tout un petit monde infiniment pittoresque, animé et vivant. La nouvelle école attique avait ouvert une voie qui fut suivie avec empressement par la fantaisie spirituelle et gracieuse des toreuticiens. Toutes les divinités du cycle de Bacchus, les faunes, les satyres, dansant, jouant du tympanon, la tête renversée par l'ivresse, les bras levés, les petites Aphrodites votives, les héros des légendes locales, peuplent les vitrines des musées européens, du Musée de Berlin et du Louvre en particulier. Des enfants, des animaux, d'une justesse et d'une vérité d'attitude surprenantes : par exemple cette biche qui fléchit légèrement ses pattes de devant comme pour prendre son élan, des groupes, des fragments décoratifs, démontrent qu'à toutes les périodes de son évolution l'art grec conserve une vitalité et une originalité particulières. Les Héraklès, les Silènes, les Victoires, tels sont les sujets chers aux artistes gréco-syriens, qui permettent de passer de l'art hellénique proprement dit à l'art latino-grec, aux statuettes de Pompéi et d'Herculanum.

Ainsi la sculpture grecque étend son charme sur toutes les périodes du monde antique. Elle en est l'expression la plus personnelle et la plus haute, elle résume l'effort des poètes, des philosophes et des rhéteurs. Partout, sur les bas-reliefs des temples d'Asie comme sur les statues de la belle époque, sur les bronzes gréco-romains comme sur les stèles funéraires ou votives de l'archaïsme, nous pouvons lire les traces des efforts successifs de la raison hellénique. Tous ces monuments sont des documents, au même titre que le drame attique ou les dialogues de Platon. Ils participent des mêmes tendances intellectuelles et des mêmes habitudes de pensée. L'art ingénieux de l'époque hellénistique et de l'Empire est d'accord avec la confusion des idées religieuses, avec les tentatives littéraires, la création et le renouvellement des genres. Toutes ces figurines de bronze font songer aux



DÉMOSTHÈNE

personnages des romans, aux interlocuteurs des dialogues de Lucien, comme la Héra de Samos évoque le souvenir des hymnes primitifs, comme les Discoboles de l'école de Myron, continués et transformés par l'école de Lysippe, rappellent les grandes entreprises du lyrisme dorien et les fêtes des Epinicies.



Biche (statuette de bronze).

En même temps, toutes ces œuvres, dégagées des conditions passagères, apparaissent comme les résultats de l'effort normal et progressif de la raison. Sans doute l'art classique de la Grèce a obéi à des traditions et s'est fixé des canons, mais ces traditions ont été établies par toute une série de conquêtes sur la vie, sur l'aspect réel des hommes et des choses. Elles laissent libre la recherche, elles autorisent toutes les inquiétudes nouvelles. On le voit bien d'après l'histoire des vases peints, qui revèle des choses si belles et si singulières, si proches de l'effort analytique de l'art contemporain. Mais la sculpture grecque au Louvre, à elle toute seule, fait comprendre déjà, avec plénitude et avec autorité, et les dons merveilleux de

l'esprit héllénique et les leçons qu'il nous a transmises, pour l'intelligence supérieure de la vie et de l'art.



Les Trois Grâces.



Sarcophage étrusque en terre cuite.

ETRURIE ET ROME

I. — L'ETRURIE. — LE GOÛT ÉTRUSQUE. — LES SARCOPHAGES

Vers l'an 1000, il semble que l'art se meure en Orient. L'art égyptien perd sa force et son éclat, l'art mycénien disparaît. C'est vers cette époque que de hardis émigrants partis de la Lydie, croit-on, s'établissent en Italie centrale et forment avec les autochtones la nation étrusque.

Le feu sacré dont ils ont sauvé une étincelle devra être ravivé par le souffle venu de l'Asie Mineure et des pays grecs. Les Etrusques ont les mains fortes et lourdes, et par atavisme, le goût délicat. Leur

génie les porte vers les constructions de temples, de murailles, de portes de ville, plus que vers la sculpture. Ils seraient plutôt maçons, puisque c'est leur métier. Mais ces entrepreneurs de bâtisse ornent leurs maisons de vases grecs, decoupes, de bibelots précieux. Ils s'affineront parmi ces richesses, et s'hellénisant jusqu'au bout, se persuaderont qu'eux aussi ils sont artistes, eux aussi sculpteurs. La révélation de cette ambition ingénue nous est faite par les urnes et les sarcophages qu'ils nous ont laissés.

Cependant, tout près de ces honnêtes amateurs, existe un repaire d'où va sortir une forte race qui les marquera de sa rude empreinte pour se faire la main avant de conquérir le monde.

Y aura-t-il un art romain, une école de sculpture bien caractérisée. après la conquête de l'Italie par les légions romaines, ou simplement une invasion d'artistes grecs?

Y a-t-il vraiment un art étrusque avant l'absorption?

En regardant les statues naïves qui surmontent les sarcophages, on est pris de doute. On est forcé de remarquer que l'art ne se manifeste en Etrurie que par les objets de petit volume qui ont pu être importés de l'étranger. Les panneaux en bas-reliefs des urnes funéraires sont jolis de conception et d'exécution, les sujets tous tirés de l'histoire ou de la mythologie grecque: lamort de Priam, un combat de centaures, l'enlèvement d'Hélène. Les figures, bien étrusques, placées sur ces petits monuments, sont d'une facture innocente, rude et barbare. Cela fait l'effet d'un bonhomme en pain d'épices sur une pendule de Boule. Les têtes sont énormes, grotesques, ce sont des masques grimaçants, dépour vus d'occiput, les corps exécutés avec une économie d'art et de matière enfantine. Ces défauts sont visibles, même dans les œuvres les meilleures, telles que le sarcophage de Cervetri, le groupe funéraire de Chiusi, et le grand sarcophage de terre cuite ici reproduit. Ailleurs, des ornements sobres et légers témoignent du progrès patient des étrusques.



AUGUSTE

Leur sculpture s'hellénise et son évolution s'achève vers l'époque des Tarquins. Mais tout est resté mystère dans cet art, commedans l'histoire de ce peuple, dont on n'a pu encore déchiffrer les inscriptions.

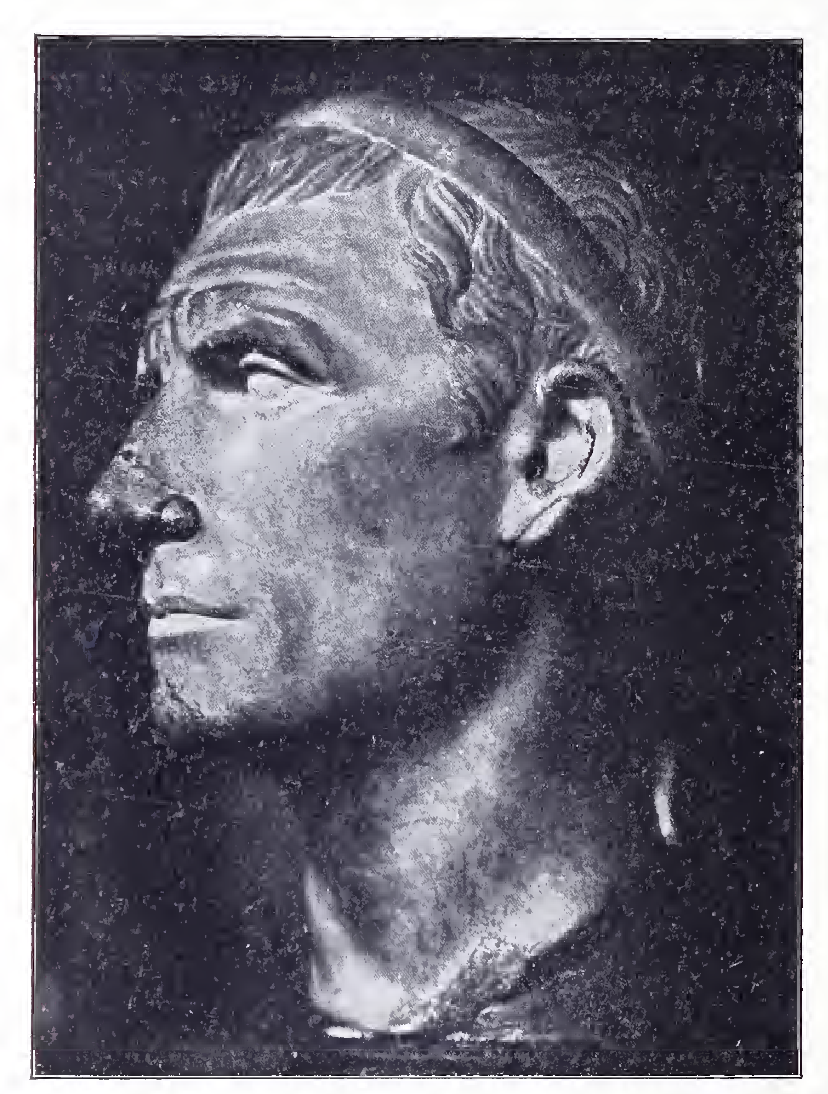
II. — ROME. — LES PRISONNIERS BARBARES. — LES EMPEREURS ET LES IMPÉRATRICES. — QUELQUES PHILOSOPHES



Prince barbare prisonnier.

Le vague effort des Etrusques vers le portrait se développera chez les Romains jusqu'à la passion. La manie de reproduire et de multiplier son image est d'ailleurs un des caractères du génie tyrannique et conquérant. C'est encore une façon d'envahir le monde. La statue devient une borne sacrée et menaçante qui marque la possession.

Ce goût du portrait, de la ressemblance, est le goût de terroir donné à l'art romain par l'art étrusque. Ce bouquet âpre et sauvage empêchera l'insipidité de la sculpture romaine, qui ne serait sans cela qu'une contrefaçon de l'art grec.

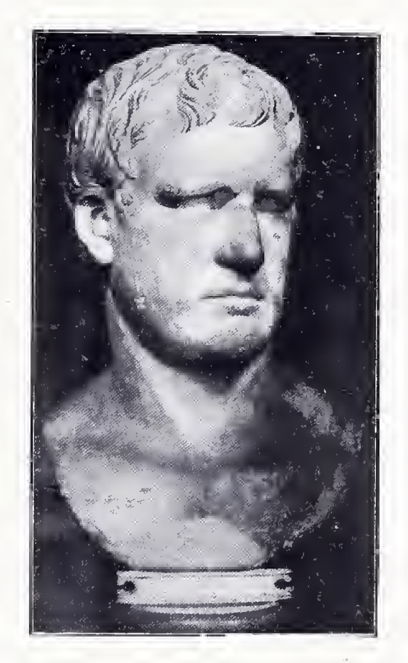


Antiochus III, roi de Syrie.

Il y a néanmoins quelque chose de sincère et de profondément humain dans le désir de s'affiner qui se marque chez les Romains, au milieu de passions et d'œuvres colossales, et à la suite de leurs plus grands efforts. Ces guerriers, ces politiciens fourbus sentent, comme les vieux braves de tous les temps, le besoin de cultiver des fleurs et de «commenter Horace». Le goût grec

archaïsant se montre surtout à Rome aux époques qui suivent les grandes guerres de conquête ou les terribles guerres civiles: après les guerres puniques, puis, sous les Antonins, après Tibère, Caligula, Claude, Néron.

Avant d'entrer dans ce pandœmonium du parricide, de l'inceste, de l'assassinat, des violences délirantes, saluons au passage les pauvres *Prisonniers barbares*, trop heureux d'avoir été oubliés à la porte. Saluons le roi déchu et captif dont le somptueux manteau de porphyre souligne brutalement la situation infamante. Ce vaincu fait penser à quelque Christ revêtu du dérisoire manteau de pourpre: on cherche dans sa main le roseau et sur sa tête la couronne d'épines.



Agrippa, gendre d'Auguste.

Est-ce dans le lac de Tibériade ou dans la vase du Tibre que s'enfonce à ses côtés ce vieux pêcheur chenu, saisi par la fraîcheur de l'eau qui fait gonfler ses veines et grimacer son visage?

Dans le même vestibule, une impératrice romaine en «adorante», au geste gracieux d'une danseuse dansant le pas de l'écharpe. Près d'elle, grogne un sanglier d'une belle exécution réaliste et serrée.

Entrons enfin dans la grande salle: la cage centrale. Un coup d'œil rapide suffira pour nous rassurer en nous persuadant que la plupart des fauves qui l'occupent sont bien réellement empaillés. Nous trouvons sur un socle l'un des reliefs de leurs festins, une victime, le portrait, dit-on, de cet Antiochus III qui eut l'insigne honneur de recueillir une autre victime plus illustre; Annibal.

Cette figure douloureuse et anxieuse représente assez bien un vaincu méditant un grand coup et ne se sentant pas de taille à l'exécuter. On dirait qu'il écoute son hôte lui contant ses victoires et les désastres des Romains. Mais tandis qu'Annibal parle de Trasimène et de Cannes, Antiochus songe à Zama. Il se bornera à tenter le pillage du temple de Bélus, et ne pouvant être lion, finira comme un chacal pris au piège.



Messaline et Britannicus.

La tragédie commence. Voici *Sylla*, homme d'une énergie farouche. Il s'avance la tête haute, sans trébucher, dans la boue sanglante et gluante. Il se donne lui-même le surnom de Félix.

Brutus, personnage de moindre importance, qui ne tua que César et lui-même.

Octavie, sœur d'Auguste. Noble figure, prédestinée, comme Niobé, à être transformée en pierre. Ses vertus et sa douleur méritaient d'être chantées par Virgile.

Livie, ambitieuse et patiente. Bien représentée en Cérès qui sait semer et attendre.

Agrippa. L'un des meilleurs bustes de la collection. Cet homme a vu Marius, Sylla, Catilina, la patrie déchirée par les factions, les violences, la dictature, la terreur. Il a vu le Triumvirat, et









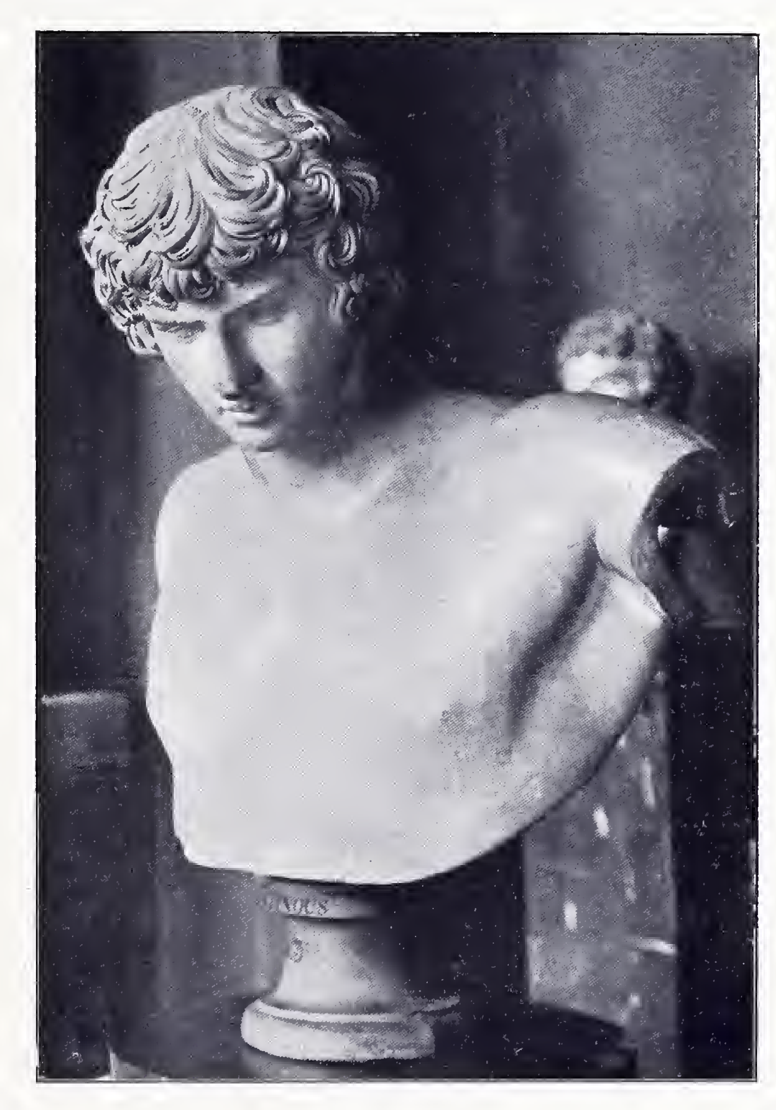
OCTAVIE,
sœur d'Auguste, épouse de Marc-Antoine

FEMME ROMAINE
(époque d'Elagabale ou d'Alexandre Sévère)

FAUSTINE LA JEUNE
épouse de Marc-Aurèle,

PLAUTILLE
épouse de Caracalla

enfin, Octave 'empereur. Maintenant, sous son sourcil froncé, il voit dans l'avenir Tibère, Caligula, Messaline, sa propre petite-fille. Il voit sous ses yeux Julie qui déshonore son père et son époux, et, châtiment plus effroyable que le crime même, son propre fils justicier.



Antinoüs.

La statue d'*Auguste*, fort belle, exprime la finesse du politique, la majesté du pacificateur.

On est surpris de trouver en dimension colossale *Mécène*, homme de goût, fin politique, conseiller discret et disert du maître: on se figure mieux sur une médaille le profil du protecteur de Virgile et de Properce.

Il faut indiquer, parmi les œuvres importantes de la même époque, le bas-relief représentant le sacrifice des Suovetaurilla, dont l'original est à Munich.

Singulière Madone portant le « bambino », Messaline montre son visage à son fils Britannicus. Son mouvement retenu et un peu gauche est celui d'une courtisane plutôt habituée à montrer largement le reste dans un grand geste d'impudeur insolente. C'est le geste qu'on se transmet d'épouse en épouse dans la famille impériale, celui qu'accomplira naturellement Agrippine (la statue de celle-ci est banale), seconde femme de Claude, quand elle découvrira son ventre à l'affranchi chargé de l'exécuter.



Lucius Verus.

Claude. Il faut féliciter l'artiste patient qui a réussi à exprimer quelque chose de la loque humaine [sortie des mains de Messaline et d'Agrippine.

Néron. Son père Domitius Œnobarbus savait, dit-on, qu'il ne pourrait engendrer qu'un monstre. Néron collectionne en effet tous les délires, depuis celui des grandeurs jusqu'à celui des persécutions. Effroyable cabotin qui trouve toujours que la rampe est trop basse, même quand c'est Rome qui flambe. Encolure de tigre et bouche de vipère, serrée pour nous laisser à deviner si c'est un bouquet à Chloris ou un arrêt de mort qui en va sortir. Cette tête puissante, énigmatique, fermée, fait l'effet d'un engin bourré de matières diaboliques. En regardant ce buste, on ne peut s'empêcher de penser à l'artiste inconnu qui l'a fait. Cruelle commande! s'ingénier à créer une image parlante et qui dise ceci: «Fais moi ressemblant, beau comme un dieu, ou je te tue. Pense aussi que je suis un



JULIEN L'APOSTAT

artiste, un confrère, un maître en tous genres, et que si tu fais ta statue mieux que je ne la ferais moi-même, si je daignais, je te tue également. Vois ici la tête de Corbulon qui a osé vaincre sans moi. Et maintenant, à l'œuvre! Bon courage!»

Poppée, épouse de Néron. Physionomie et histoire sans originalité: tue, et est tuée.

Nous avons deux *Trajan,* l'un en pied, cuirassé, l'autre assis, le général et le législateur. Près de lui son épouse, *Plotine*: tête énergique et avisée, compagne idéale d'un grand homme. Au milieu des autres impératrices, des Messaline, des Agrippine, des Faustine, elle fait l'effet d'une surveillante dans le préau d'une prison ou d'un hôpital de folles.

Qui peut être ce courtaud banal? Un homme d'une intelligence supérieure, et d'une bonté exceptionnelle à l'époque où il vécut. C'est Titus. Il s'est laissé portraicturer en Mars, comme un bonnetier du temps de Louis-Philippe en garde national, pour faire plaisir à Bérénice. Il a fait une heureuse ce jour-là, et si quelqu'un a perdu sa journée, c'est le sculpteur.



Faustine la mère, épouse d'Antonin.

Antinoüs. Bel esclave capricieux venu de Bythinie pour conquérir Hadrien. Boudait un peu quand son maître s'occupait de sciences, de lettres, d'affaires. Embarrassé du pouvoir absolu que lui donne sa beauté triomphante, il penche la tête et baisse les yeux, comme une future La Vallière.

Hadrien. Figure étonnamment moderne d'un empereur romain

qui protégea les sciences, les lettres, et Antinoüs. Grand voyageur, amateur sincère et passionné d'objets, de bibelots, de sensations rares : un « curieux », comme on dira au XVIIIe siècle.

Lucius Verus. Celui-ci n'est ni un hellénisant, ni un archaïsant. Ce n'est pas un curieux, c'est un furieux. Demi-empereur, soudard complet, triple brute. C'est une sorte de *lupus* poussé sur la branche vieillie, peut-être pourrie, des Antonins. C'est aussi un jalon bien placé entre le siècle de Caligula et de Néron qui finit, et celui de Caracalla et d'Elagabale qui va commencer.



Marc-Aurèle.

Faustine. Elle se redresse dans un effort d'élégance éreintée, vivante image de la migraine chronique. Cette pauvre impératrice déconcertée, brisée par l'indulgence imperturbable de son époux, ne sait pas, ne sait plus qu'imaginer, que faire de son corps.

Marc-Aurèle. Philosophe pensif, résigné, stoïque, qui a vu, au début de son règne, des calamités de tout genre : inondations, famine, peste, révoltes. Sa destinée le contraint à guerroyer, à vaincre, à pacifier, de la Bretagne à l'Asie, tandis que, sous ses pieds, croule le vieux monde, qu'à ses côtés, grandit le monstre qui est son fils, et que sa femme Faustine, vautrée, cherche dans la fange la surprise et la secousse d'un vice inédit. Son buste dit sa douceur et sa sérénité. En statue, debout, théâtral et cuirassé, il est bien l'homme soumis à toutes les misères de son emploi.

Mais si la cuirasse est de trop sur la poitrine de Marc-Aurèle, la camisole de force manque aux épaules de son fils *Commode*: on peut suivre, par la série de ses bustes, la croissance de ce



CLEOMÉNE ORATEUR ROMAIN

terrible dégénéré à face d'épileptique, qui descendait dans le cirque pour tuer des gladiateurs quand il n'avait ni ami, ni femme, ni sœur, à égorger chez lui.

Gela manque de prestige. On se le représente mieux occupé à laver et astiquer le char de l'Etat qu'à le conduire.

Après la période glorieuse et reposante des Antonins, nous voici, par un brusque retour d'atavisme, revenus au berceau de la race, aux féroces allaités par la louve, mère de Rome. Ce n'est plus le ciseau d'un grec qu'appellent les mufles et les grouins que nous allons voir, ce serait celui d'un Barye.



Caracalla.

Caracalla, cabot tragique, enragé de sa laideur crapuleuse, audacieusement exprimée par le statuaire. Il demande au passant, à la postérité: «M'as-tu vu dans Néron?» Il a repris quelques-uns des «effets» de son maître: le sac d'Alexandrie après l'incendie de Rome. Les assassinats de sa femme, de sa sœur, de milliers d'obscures victimes, ce sont les *mélos* de ce délicat épris de grand art.

Passons rapidement devant les images falotes de personnages sans éclat: Pupien, Maximien, Gordien... Mais voici Elagabale, autre dégénéré au nez mince, aux oreilles détachées, produit incestueux d'un monstre et d'une coquine. Ne pouvant égaler Sardanapale, il se résigne à imiter Commode.

Ici, le sol romain saturé de sang refuse d'en absorber davantage.

Le flot rouge reflue vers Byzance entraînant les épaves de l'art et de la civilisation qui vont y croupir et s'y décomposer. Mais un germe à été déposé sur le sol italien. La moisson de la Renaissance va se préparer mystérieusement. Le trésor est enfoui là.

Saluons la statue de Julien l'Apostat, et la plus belle statue de la salle romaine, l'*Orateur* de Cléomène, un parleur qui a l'expression de l'homme réfléchi, et l'attitude de l'homme d'action. Il ne reste plus à voir que quelques comparses attardés sur les planches pendant que le rideau tombe lentement sur le dernier acte de la tragédie romaine. Tel *Eugénius*, pâle effigie de figurant empereur à l'aspect déjà gothique sous les stigmates de la décadence byzantine. Cet imperator ou ce basileus semble en pleine décomposition, comme l'Empire lui-même. Il n'était pas nécessaire de le décapiter : sa tête serait tombée toute seule.

Honorius non plus ne semble pas taillé pour lutter contre Alaric, Genséric, Odoacre, ces barbares aux noms grinçants qui vont passer sur le vieux monde en broyant ses statues et ses autels.



Néron.

ITALIE

L'ART ROMAIN-CHRÉTIEN. — LE MOYEN-AGE & LA RENAISSANCE. — DONATELLO. — LES LUCCA DELLA ROBBIA. — MICHEL-ANGE



ANONYME. *Buste de Michel-Ange.*

Une première salle au Louvre donne à voir quelques spécimens de l'art chrétien : sarcophages et inscriptions de toutes les parties de l'Empire, depuis le style des catacombes et du cimetière de Calixte jusqu'à la décomposition du régime. C'est, en général, l'art romain abâtardi de la Colonne Trajane qui domine, avec quelques éléments décoratifs et symboliques nouveaux (le chrismo constantinien), mais aussi l'appropriation de types anciens (l'Hermès criophore), à des croyances récentes (le Bon pasteur). Avec le sarcophage de Rignieux-le-Franc : *Le Christ assis au milieu des douze apôtres*, on voit nettement comment l'art romain s'est continué assez péniblement.

Ces essais de l'art chrétien constituent la transition qui relie la sculpture romaine à la sculpture italienne. Il faut y ajouter quelques marbres de l'école byzantine : un *Saint Théodore,* une *Vierge avec l'enfant Jésus,* puis des statues allégoriques du XIIIe siècle, provenant de la province de Naples. Le premier mouvement de renaissance, qui eut pour promoteurs Nicolas de Pise et les sculpteurs du dôme d'Orvieto, en plein XIIIe siècle, est interrompu par les manifestations de l'art gothique, dont il y a deux exemplaires

au Louvre : les statues, en bois peint et doré, de l'*Ange Gabriel* et de la *Sainte Vierge*, datées de la fin du XIVe siècle, et qui ont la précision et la grâce des productions de l'école florentine.



ANONYME. *La Sainte Vierge.*
(Ecole Florentine, XIVe siècle).

Pour le XVe siècle, il est représenté au Louvre par celui qui commande, avec Ghiberti, la sculpture de la Renaissance italienne. Trois œuvres de Donatello (1386—1466) ne suffisent pas pour définir le statuaire du *Saint Georges*, du *Zuccone*, du *Pogge*, des *Enfants dansant*, de la statue équestre de *Gattamelata*, mais il est au moins une de ces trois œuvres, le buste de *Saint Jean-Baptiste*, qui certifie son génie avec une netteté admirable. Là se révèle l'artiste qui a su, mieux que tout autre, profiter de l'enseignement de l'Antiquité retrouvée, non pour imiter servilement des œuvres inimitables, mais pour recourir à la nature qui les avait inspirées. C'est le trait dominant chez Donatello : il acquiert la science de l'antique, mais il ne devient pas un gréco-romain docile et borné, il reste un Italien de son temps et de sa région. Il ne déforme pas, n'arrange pas les modèles qu'il a sous les yeux, qu'il étudie avec fièvre. Il cherche la beauté dans la réalité vivante, et non dans les œuvres du passé, si parfaites soient-elles. Ce qu'il trouve en ces œuvres, c'est la vérité, c'est la proportion, c'est un ensemble de conditions



ÉCOLE MILANAISE (XVᵉ SIÈCLE) PORTE DU PALAIS STANGA A CRÉMONE,

Translation

"The Bust of St John the Baptist
defines victoriously Donatello.
Solidly and nervously constructed,
the shoulders and neck well-
attached, the head inclined, the
eyes partly closed the mouth
slightly open, this 'little John the
Baptist expresses with all his
physiognomy, through a strange
mixture, innocence & mischief,
irony and sweetness. It is a
great good fortune for the Louvre
to possess an example so perfect
of the art of Donatello this marble
with vivacious surfaces, not softened
down, which keep the thrill & the
breath of life."

qu'il veut pénétrer et posséder à son tour, mais il ne veut prendre ni les formes ni les expressions déjà existantes, ou plutôt il ne peut pas les prendre, le sentiment qui l'anime est bien trop impérieux pour cela : il faut qu'il acquière, lui aussi, le discernement du vrai et la force de création. Il sera réfléchi et tragique, il montrera le drame des physionomies.

Ce ne sont pas des œuvres typiques, à ce point de vue, que la *Vierge et l'enfant Jésus*, dite la *Madone de Pazzi*, en stuc peint, et la *Flagellation du Christ*, bas-relief en bronze, mais le *Saint Jean-Baptiste* définit victorieusement Donatello. Solidement et nerveusement construit, les épaules et le col bien attachés, la tête penchée, les yeux mi-clos, la bouche entr'ouverte, ce petit Jean-Baptiste exprime de toute sa physionomie, par un mélange singulier, l'innocence et la gaminerie, l'ironie et la douceur. C'est une bonne fortune pour le musée du Louvre de posséder un exemplaire aussi parfait de l'art de Donatello, ce marbre aux surfaces vivaces, non émoussées, qui garde le tressaillement, la respiration de la vie.



DONATELLO. *Saint Jean-Baptiste.*

On attribue aussi à Donatello un *Jules César*, mince et nerveux, bas-relief de médailliste.

Rien de Lorenzo Ghiberti, dont les Portes sont au Baptistère de Florence, rien de Brunelleschi, mais une *Vierge* attribuée à Jacopo della Quercia ; un fin médaillon, subtilement modelé, de Matteo de Pasti ; un bas-relief de bronze du Filarète ; une *Madeleine ravie au ciel*, attribuée au sculpteur du *Colleone*, Andréa Verocchio ; le magnifique buste de Filippo Strozzi, par Benedetto

da Majano; un *Saint Christophe* en bois, de Lorenzo del Vecchiata; des œuvres anonymes, de l'expression la plus rare, comme ce buste de femme, où se montre toute la différence de sentiment qui sépare les œuvres florentines de l'antique; la *Vierge et l'enfant Jésus,* dite la «Madone de la famille Arrighi»; un *Fragment de la décoration du tombeau du pape Paul II,* et plusieurs autres bas-reliefs, de Mino de Fiesole, qui est un artiste adouci, pondéré, coquet, presque précieux, du moins par sa Madone, et un joli ornemaniste, malgré le trop froid et le trop fini, par sa décoration du tombeau de Paul II. Et nous voici devant les œuvres de ces artistes spéciaux, les Della Robbia, dont les œuvres sont relativement abondantes au Musée.



ANONYME. *Buste de femme*
(Ecole Florentine, XVe siècle).

Le chef de la famille et de l'école est Luca della Robbia (1399—1481), qui n'est pas seulement le céramiste, le producteur de terres cuites émaillées, que l'on voit surtout en lui, mais le sculpteur des bas-reliefs de la cathédrale de Florence, les admirables groupes d'enfants qui chantent et qui dansent, et des figures du tombeau de Federighi, évêque de Fiesole. Il nous apparaît au Louvre comme sculpteur céramiste avec une seule œuvre authentique, et les productions de sa famille et de son école. L'œuvre authentique est un médaillon: la *Vierge portant l'enfant Jésus* entre deux anges en adoration, et c'est une œuvre charmante par la manière dont elle est composée et encerclée dans le cadre, par la vie paisible et la grâce fière qu'elle exprime.



MICHEL-ANGE BUONARROTI. ESCLAVE

De nombreuses pièces de terre émaillée, réunies dans la même salle, sont attribuées à Luca, à son neveu Andréa, à Giovanni, l'un des sept fils d'Andréa. Ce sont, pour la plupart, des Vierges, avec l'enfant Jésus, la mère adorant l'enfant étendu à terre, ou le tenant dans ses bras; puis des anges vêtus de longues tuniques; des têtes de chérubins; des réunions de saints et de saintes; des figures isolées de saints: saint Sébastien, saint Georges, saint Michel; des scènes de la vie de Jésus-Christ, etc. Beaucoup de ces sujets et de ces figures sont encadrés de feuilles, de fleurs, de fruits qui ont leurs couleurs. Les vêtements sont également polychromes, alors que les chairs sont émaillées de blanc, ou non émaillées.



Mino da Fiesole. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

Sur ces terres cuites émaillées, les historiens des Della Robbia, J. Cavallucci et Emile Molinier ont donné prudemment leur opinion. Ils supposent que le procédé employé par Luca était connu en Italie depuis deux ou trois siècles, mais qu'il a su, le premier, appliquer ce procédé à la sculpture, et surtout à la sculpture monumentale. Pour les résultats, ils sont variables. Les cadres de feuillages et de fruits auraient un aspect de nature assez plaisant si les couleurs n'en étaient pas aussi criardes, mais la réunion des vêtements polychromes et

des chairs blanches, blafardes, est particulièrement inharmonieuse : il y a là des bleus, des jaunes, des verts, qui font grincer les yeux, si l'on peut employer cette expression. Et le plus grave défaut de cet art des Della Robbia, c'est que cet enduit d'émail, recouvrant la terre cuite, laisse bien apercevoir le mouvement général des figures, le plus souvent simple et gracieux, mais supprime toute la délicatesse, détruit toutes les nuances du modelé, jusqu'à enlever le caractère de la vie à ces figures inspirées de la nature.



Andréa della Robbia (attribué à). *La Vierge et l'enfant Jésus* (Terre émaillée).

D'autres écoles que l'école florentine sont présentes au Louvre : l'école de Padoue ou de Venise, avec des bas-reliefs de bois et de bronze du XVe et du XVIe siècles ; l'école milanaise, avec la *Porte du palais Stanga,* à Crémone, qui est un exemple de la sculpture ornementale italienne à l'époque de la Renaissance ; l'école génoise ou carraraise, avec le portrait équestre de *Robert Malatesta, seigneur de Rimini....* Mais toutes ces œuvres ne peuvent donner qu'un faible aperçu de ces siècles d'art foisonnants de noms et d'œuvres, et sauf quelques pièces de haute signification, surtout le *Jean-Baptiste* de Donatello, l'Italie serait un peu strictement résumée au Louvre, si notre musée ne possédait les *Esclaves* de Michel-Ange.



MICHEL-ANGE BUONARROTI — ESCLAVE.

Ce sont les statues destinées au tombeau de Jules II, et qui furent laissées à l'artiste sur les instigations du Bramante. Magnifiques épaves! Elles ont partout leur place, partout elles peuvent parler du sort de l'homme, de sa résignation et de sa révolte. L'un des prisonniers s'étire, s'endort, d'un sommeil las, accepté, qui est proche de la mort; l'autre, les bras liés derrière le dos, fait effort pour rompre ses liens, et tout son corps robuste frémit de son effort. Ces deux aspects de la douleur sont également admirables, et il n'y a pas ici à comparer et à préférer. Michel-Ange a voulu exprimer la même pensée sous deux formes différentes: un corps jeune et alangui, un corps viril et actif, une lassitude et un désir de vivre. Il s'est égalé à l'antique par l'équilibre et la souplesse des formes, et il a manifesté son propre génie par l'immobilité fiévreuse et l'agitation ardente de ces deux captifs, par l'état de passion qui couve sous cette physionomie désespérée, et qui anime cette autre face levée pour la protestation et la revanche.



Anonyme. *Robert Malatesta, seigneur de Rimini.*
(Ecole génoise ou carraraise.)

Il y a au Louvre un buste de Michel-Ange, douloureux aussi, par un artiste anonyme. De son élève Baccio Bandinelli, un autre buste, sans désignation. Puis, on va de la verve de Sansovino à la souplesse de Benvenuto Cellini, proche de Jean Goujon avec

la longue et fluide *Nymphe de Fontainebleau*, et l'on aboutit à la fadeur et à l'ingéniosité de Canova, à son groupe anémique de *l'Amour et Psyché,* qui date l'épuisement de l'art italien.



LUCA DELLA ROBBIA. *La Vierge portant l'enfant Jésus.* (Terre cuite.)



CANOVA — L'AMOUR ET PSYCHÉ



Concert d'anges (XVe siècle).

FRANCE

I. — MOYEN-AGE

Les quelques morceaux que possède le Louvre ne peuvent donner une idée juste de l'art iconique pendant la période du IVe au XIIIe siècle. Il y a là une solution de continuité dans l'histoire de l'art. On pourrait croire que les artistes, moines d'abord, laïques plus tard, qui ont exécuté ces images barbares, hypnotisés et paralysés par l'extase mystique, ne voyaient pas devant eux, ne distinguaient rien entre le Ciel et l'Enfer, et que là

encore, s'ils voyaient quelque chose, ils ne distinguaient pas très bien. En regardant *Daniel dans la fosse aux lions,* taillé dans un chapiteau mérovingien, ou les trois petites têtes naïvement inexpressives datées du XIe siècle, on ne se douterait guère que cinq siècles plus tôt, il existait des foyers d'art importants, à Arles, à Reims, en Bourgogne, à la cour du roi Gontran, et qu'à Bourges, au VIIe siècle, le nom du sculpteur Jean Lafrimpe était célèbre. On s'efforçait un peu partout, en France, de faire autre chose que des figures byzantines, pseudo-grecques, creusées d'une main respectueuse et sèche avec un clou de la vraie croix.

La cathédrale, par sa forme même, par son obscurité voulue, repoussait la statue. La splendeur, la lumière, l'«effet», étaient réservés à l'autel. L'art mis à la porte, — au porche — reparaissait, d'ailleurs, à la fenêtre, sous l'aspect du vitrail. Au VIIe siècle, les pontifes romains écrasent l'art profane qui agite ses restes sur le sol même où il était né. Au IXe siècle, on vit dans la terreur des invasions normandes et les affres de l'an Mille. On ne fait plus guère que de la petite sculpture facile à sauver des iconoclastes et des pillards. La misère est si grande que le tombeau de Charlemagne n'a pas de statue ! Au XIe siècle, si l'art s'éteint, la foi flambe, brûle, aveugle à ce point que Pierre l'Ermite peut envoyer des milliers d'hommes mourir en Asie, rien qu'en leur montrant, de son bras tendu, des images telles que le Christ en bois peint du Musée du Louvre! Le rêve splendide et incohérent des soldats de la Foi est traduit par les sculpteurs, grisés aussi, en représentations bizarres. Ce chapiteau, cette colonne historiée, ces gnomes, ces animaux, ces figures qui rampent et se tordent parmi des architectures détraquées, avouent l'hallucination.

Nous-mêmes, ne serions-nous pas victimes d'un vertige, d'un cauchemar causés par le vide du Musée ? Une promenade au Trocadéro, à défaut d'une visite aux cathédrales, suffira pour



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
(La Porte provient d'une maison de Valence (Espagne) du XVe Siècle)

nous persuader que si les artistes du XIe siècle ne voulaient pas voir, c'étaient du moins des aveugles assez adroits de leurs mains. En réalité, ils commencent à découvrir la nature, avec toutes les lenteurs, tous les arrêts de l'apprentissage.



Vierge avec l'enfant Jésus (XIIe siècle).

Au XIIe siècle, une nouvelle cause de retard se produit: les croisés rapportent bien des choses de leur chevauchée aux Lieux saints, parmi lesquelles une rechute de byzantinisme, qui est comme un dernier accident: témoin la *Vierge avec l'enfant Jésus,* statue de bois assise sur un siège en forme d'architecture romane. L'artiste n'a donné à sa Vierge ni sexe ni âge, seulement une expression inerte, un œil sans regard, un lourd menton, et il a fait de même pour le petit personnage vieillot tenu sur les genoux de sa mère.

Mais nous arrivons à la période de transition entre la sculpture romane et la sculpture gothique. En Bourgogne, en Champagne, en Normandie, on travaille. Le Midi s'agite. Asquilinus, abbé de Moissac, traduit l'art grec, avec un peu d'accent. Pallas Athéné devient Marie, et son hibou, une colombe. De cette [époque, il y a au

Musée *Trois têtes d'hommes* décorant un cul-de-lampe, timide effort vers l'individualisme, et une *Clé de voûte en pierre peinte* qui marque la découverte tardive de la nature et des motifs ornementaux qu'on en peut tirer: déjà au XIIe siècle l'arum était apparu, rameau d'olivier après le déluge des poncifs. La nature va se montrer aussi mieux observée et mieux sue par la représentation des personnages.

Scènes de l'enfer: cette composition sauvage pourrait s'appeler l'«appel des damnés». Ces pauvres diables, alignés militairement sur deux rangs, n'attendent qu'un ordre pour aller au feu.

Childebert, en pierre peinte. L'artiste a cherché plutôt le style que le caractère individuel de son modèle, mort cinq ou six siècles auparavant. Toutefois, il a réussi à animer un peu cette effigie cruellement officielle en donnant au bras et à la main un mouvement familier qui ressemble à un tic.

Le Baiser de Judas. Il faut que l'auteur de ce bas-relief ait été doué à un degré rare du sens de l'expression dramatique pour que sa composition reste claire et émouvante en dépit de l'absence des têtes des personnages. Le geste de prise sournoise de Judas, l'attitude d'abandon de Jésus, la main de l'apôtre qui avertit et retient, nous content, par trois mouvements, tout le drame.

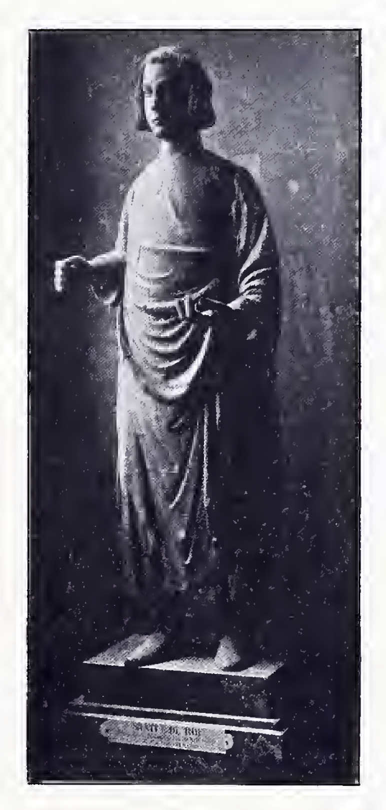
Dans un second bas-relief, *Judas comptant le prix de la trahison,* l'artiste a eu à résoudre ce problème: faire un groupe expressif avec un homme qui compte de l'argent mal acquis. Il s'est tiré fort adroitement de la difficulté en plaçant son criminel entre deux personnages dont l'un se retire avec horreur, tandis que l'autre détourne la tête, autant qu'on en peut juger par les fragments qui nous restent: ces trois décapités sont réellement parlants.

De la fin du XIIIe siècle, la statue en bois d'*Un Roi,* auquel on a dérobé ses attributs, montre une robe d'un métier facile, qui semble faite de verve ou de pratique, mais la tête est sérieusement



CHARLES V, roi de France, et JEANNE DE BOURBON, son épouse

étudiée : c'est incontestablement un portrait, et les mains indiquent un effort d'observation directe en dépit d'une exécution un peu lourde. Ce « roi » ressemble au Robert d'Artois, de Pépin de l'Huy, que l'on voit à Saint-Denis. De la même matière, de la même époque, et vraisemblablement de la même main, un ange, ou peut-être un page, où l'on retrouve les mêmes qualités que dans la statue du « Roi ».



Un Roi (XIIIe siècle).

En même temps que les yeux des statues commencent à voir, les narines à palpiter, les bouches à sourire et à parler, les mains, raidies depuis tant de siècles dans un geste d'imploration éternelle, vont enfin s'agiter, commander, saisir. Les artistes gothiques vont observer et exprimer avec passion les formes, les mouvements, la vie.

Arrêtons-nous devant la *Vierge et l'enfant Jésus*, en pierre peinte, placés sous un portail de Valence. Le mouvement de la Vierge est un peu gauche, mais c'est un mouvement, — un essai de grâce familière. Le sourire est presque une risette de maman : la mode n'est plus aux nourrices sèches, venues de Byzance. L'enfant, lui, est encore comme tous les enfants de cette époque : les uns ressemblent à de jeunes communiants béats, d'autres à de petits diacres finauds.

Charles V. Ceci est bien un portrait. Cette tête de philosophe indulgent, ce Marc-Aurèle gothique, surprend un peu au XIVe siècle. C'est l'image d'un bon roi en pantoufles qui sut découvrir et employer Clisson et Duguesclin. Cet homme eut l'instinct de la

pondération et de l'équilibre : il inaugura simultanément la Bibliothèque et la Bastille. Sa femme, dans ses atours d'une somptuosité discrète, physionomie reposée, souriante et digne, est bien la bourgeoise épouse de Charles le Sage. Les deux statues sont fort remarquables. Les parties ce chair sont d'une facture grasse, réaliste et saine, les étoffes observées et exprimées avec une conscience exempte de sécheresse.

Quelques statues tombales : *Guillaume de Chanac*, évêque, belle image de gisant, d'une exécution sévère et savante, noble tête d'un prélat de haute allure, un peu cérémonieux : il a gardé ses gants pour paraître devant Dieu ; — *Blanche de Champagne*, au nez tranchant et pointu comme un éperon, aux mains effilées et coupantes, comme la quille d'un bateau, statue en bois recouvert de lames de métal qui fait penser à une barque cuirassée ; *Philippe VI*, attribué à Beauneveu, personnage un peu courtaud, mais nous sommes à l'époque où l'on fait des portraits, et les mains sont très belles : — de même les mains fines et coniques d'un autre gisant, *Jean de Dormans :* elles achèvent et précisent cette figure dont la raideur doit être voulue, fut sans doute un caractère du modèle, de même que le port des pieds en dedans.

II. — RENAISSANCE. — MICHEL COLOMB. — JEAN GOUJON. — GERMAIN PILON. — LIGIER RICHIER. — BARTHÉLEMY PRIEUR. — SIMON GUILLAIN

Le *Tombeau de Philippe Pol, sénéchal de Bourgogne*, peut être attribué à Le Moiturier. L'évolution naturiste, accusée par Beauneveu dans son *Jean de Dormans* et son *Philippe de Morvilliers*, s'affirme avec autorité. Les pleureurs sont conçus et exécutés dans la manière forte et lourde des figures du *Puits de Moïse*, de Claux Sluter, à la Chartreuse de Dijon. L'artiste découvre et nous fait



ÉCOLE DE BOURGOGNE

TOMBEAU DE PHILIPPE POT

sentir la force expressive des trous et des nappes d'ombre de la sculpture colorée, un siècle avant Michel-Ange.

Cependant, autour de ces monuments sévères, dans leur ombre auguste, l'art italien déballe effrontément ses fourgons ramenés d'Italie, ses bibelots, ses curiosités, ses parfums, ses guitares, ses



ANONYME. *Philippe de Commines et sa femme.*

reliquaires. Joli, vieillot, enjôleur, il envahit tout. La *Mort de la Vierge*, de cette provenance, est un bas-relief d'une froide et affligeante symétrie: à gauche, quatre figures; à droite, cinq; deux au centre; et une, bien exactement dans l'axe, devant le trou du souffleur, — le tout coupé horizontalement et géométriquement par le corps de la Vierge. C'est un tableau dans le sens théâtral du mot, et les comparses, pas plus que le

metteur en scène, n'ont la foi naïve de ceux qui, jadis, représentaient des mystères. Mais la sève de l'art gothique perdra lentement sa force, se manifestera longtemps encore par des floraisons puissantes. Alors qu'il se créera un art officiel, marqué à la mode d'Italie, et improprement considéré comme l'art de la Renaissance, la vraie Renaissance s'accomplira, sera l'épa-



MICHEL COLOMBE. *Saint Georges.*

nouissement de l'art du Moyen-Age : on retrouvera longtemps, on retrouve même encore, dans les œuvres nées de ce mariage du Moyen-Age et de la Renaissance, le bon sang gaulois de l'épouse saine livrée à un vieux beau. Ainsi, les tombeaux de *Louis de Poncher* et de sa femme *Roberte Legendre*, par Guillaume Regnault, deux gisants d'une grande beauté, dans leur simplicité robuste et savoureuse. Au contraire, les figures de *Commines et*



GUILLAUME REGNAULT
ET GUILLAUME CHALEVEAU

TOMBEAU DE ROBERTE LEGENDRE

sa femme, sont archaïsées laborieusement sur commande: l'historien et sa compagne se tiennent gauchement, sans confiance, sur un maigre prie-dieu à rinceau qui n'est pas le leur. Pour le bas-relief de Saint-Georges, Michel Colombe a voulu en faire le chef-d'œuvre de l'Ecole de Tours, et il en a fait simplement un chef-d'œuvre, d'une exécution aisée et impeccable, supportant le voisinage dangereux du cadre de Fiesole qui sertit, sans réussir à l'étouffer, ce morceau de roi, ou de cardinal. L'auteur de ce magnifique bas-relief mérite bien qu'on lui attribue la *Vierge d'Olivet.*



ANONYME. *François Ier.*

Après une belle tête casquée de Juste, l'un des artistes venus d'Italie à Amboise avec Charles VIII, c'est le buste en bronze de *François Ier*, de belle allure et savamment orné. Gros garçon devenu grand vainqueur, instinctif non dénué d'astuce: voyez-la frétiller dans un pli de paupière, au coin de ses yeux. Charles-Quint, si matois et avisé, aurait bien voulu savoir, au cours des colloques de Madrid, ce que son prisonnier cachait dans ce pli là.

Depuis Caracalla jusqu'à Louis XIV, on ne voit pas de plus furieux bâtisseur que François Ier. Les sculpteurs amenés ou

revenus d'Italie suspendent de fragiles ateliers le long des palais, nichent sous les entablements, le long des corniches, décorent les murailles de leurs rinceaux. Le prologue de la Renaissance s'achève, nous laissant le souvenir de la *Vierge d'Ecouen* et de *Jeanne de Penthièvre*. Jean Goujon entre en scène, porté triom-



GERMAIN PILON. *Tombeau de René de Birague.*

phalement sur les épaules de trois grands architectes : Philibert Delorme, Pierre Lescot, Jean Bullant, groupe harmonieux qui forme de lui-même un monument commémoratif.

Les bas-reliefs du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, les frises de Tritons et de Néréides, les nymphes de la Fontaine des Innocents, sont de purs chefs-d'œuvre, souriants et frissonnants, qui



JEAN GOUJON — DIANE

braveraient la lumière de l'Attique, comme ils ont, en leur fleur, bravé le frôlement des processions de pénitents noirs.

Mais voici la grande *Diane*, double incarnation de l'art, déesse de la chasse et duchesse de Valentinois, nue et déshabillée. Petit nez fin, subtil et cruel. On dit que la duchesse n'était point jolie. Est-ce donc à la chaste déesse qu'il faut demander le secret des victoires de l'autre sur des rivales telles que la duchesses d'Etampes et Catherine de Médicis. Le corps est magnifique de puissance, imposant de force, et il est admirable de vérité par le mouvement du torse, par le repliement de la longue jambe, par l'appui cherché et consenti sur le grand cerf au triste visage: la Belle et la Bête. Les yeux de la dame, sur lesquels s'abaisse une paupière lasse, sont bien ceux de la grande chasseresse, installée nonchalamment, au soir d'un beau jour, pour regarder la curée chaude, — les calvinistes qui rôtissent.

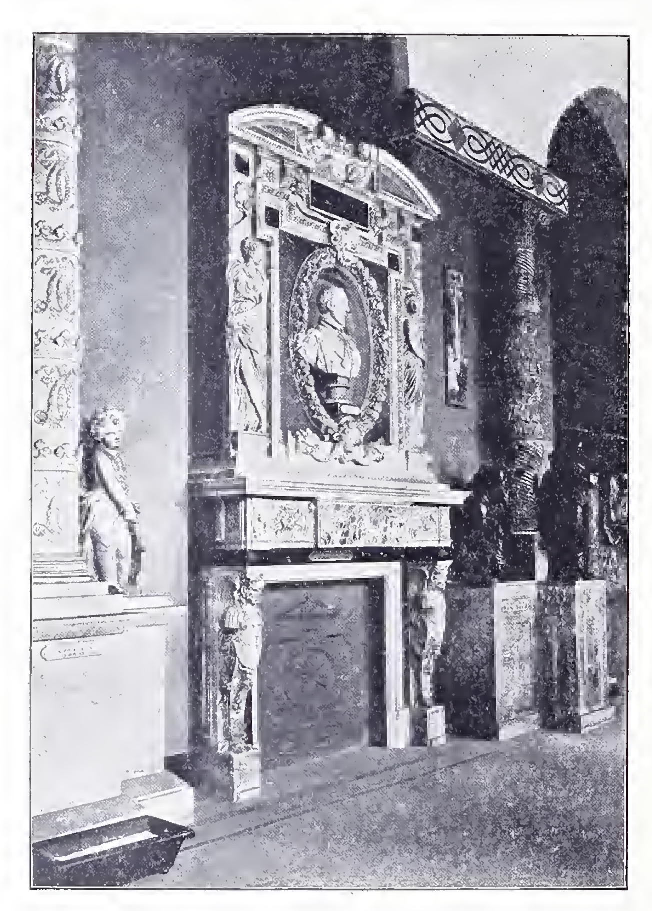


Germain Pilon. *Henri III.*

Jean Goujon, qui était de la religion réformée, a senti l'éloquence du froid regard qu'il venait de fixer dans le marbre, et Pygmalion au rebours, épouvanté de son œuvre, il s'est, vers la fin de sa carrière, exilé volontairement à Bologne, après avoir achevé et parachevé les merveilleuses Cariatides de la Tribune des Musiciens.

Quel que soit l'auteur de la statue tombale de *Philippe de Chabot*, amiral de France, qu'on l'attribue à Pierre Bontemps ou à Jean

Goujon, après l'avoir attribuée à Jean Cousin, cette grande figure est d'un maître, œuvre bien française, plus bourguignonne que tourangelle. L'infiltration italienne n'a pas encore trop dénaturé le crû de France. Le monument funéraire de *Charles de Magny*, capitaine des gardes de Henri II, est de la même tenue et de la même veine que le Philippe de Chabot. L'analogie entre les deux œuvres, intéressante, irritante, flotte insaisissable autour de cette limite décevante qui sépare un bon Jules Romain d'un Raphaël ordinaire.



GERMAIN PILON. *Cheminée du château de Villeroy (avec un buste de Henri II, par Jean Goujon).*

Germain Pilon se tient au second plan, derrière Jean Goujon. Ayant à exécuter le groupe des *Trois Grâces supportant le cœur de Henri II*, il était tenu, de par le marché qu'il avait signé, de fournir trois Grâces décentes . Il a donc voulu donner à ses figures l'impassibilité antique. Elles sont aimables, sans doute, avec leurs voiles collants et indiscrets, mais sérieuses au point que les bons moines Célestins les élèveront à la dignité de Vertus théologales, sage précaution qui empêche de les comparer à des

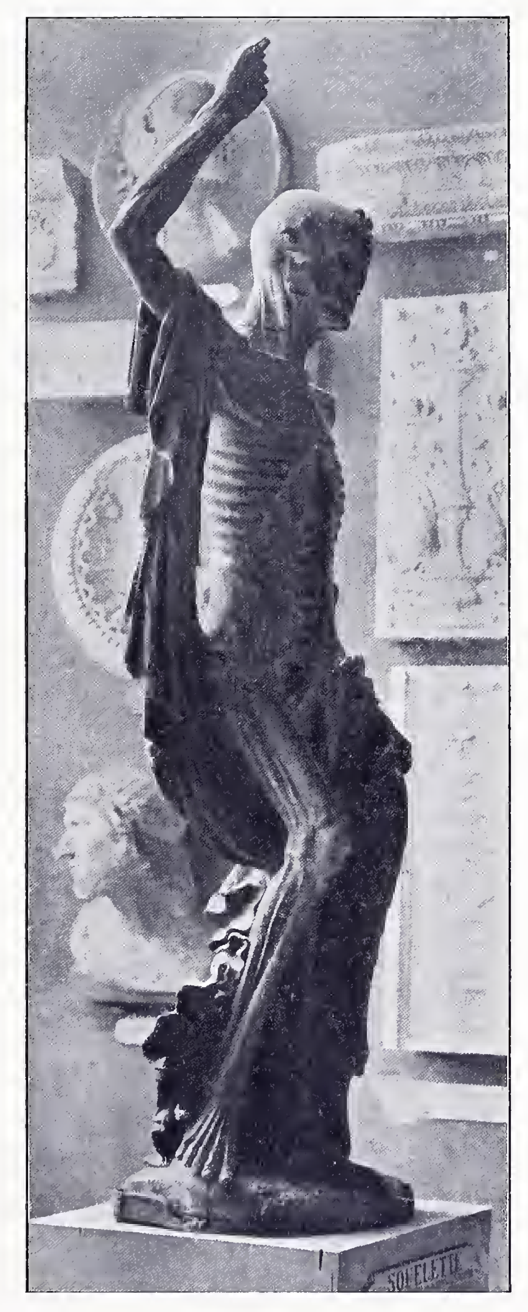


TOMBEAU DE PHILIPPE DE CHABOT

Vertus de Fragonard et chasse le souvenir importun de la «chlamyde enlevée».

Ces trois jeunes personnes suffisaient à porter le cœur de Henri II: la *Châsse de Sainte Geneviève* est moins légère, et une vertu de renfort fût demandée. Mais Germain Pilon a pu aisément compléter son œuvre en tirant de son atelier une Saison ou une Nymphe quelconque, sans que la banale harmonie en soit altérée. L'élégance y est toujours, mais l'exécution trop facile sent la commande bâclée et ne fait pas prévoir les beautés du tombeau de Saint-Denis, ni surtout du *Birague*.

Celui-ci, le *Tombeau de René de Birague, chancelier de France,* est une forte et belle œuvre. C'est encore le grand souffle du XIVe siècle qui agite les remous de cette robe dans un tumulte majestueux. La tête surgit comme une méduse arrachée du fond par une lame sourde. On songe au *Philippe le Hardi*, de Claux Sluter. Mais



ANONYME. *Le Squelette du Charnier des Innocents.*

le vrai monument funéraire, c'est le masque, le front sous lequel, comme sous une dalle, gît enfermée et scellée la pensée mystérieuse du personnage : son secret. Et pour la femme de Birague, Valentine Balbiani, représentée à demi-couchée sur sa dalle funéraire, puis morte, sur un bas-relief, rappelons-nous la page étonnante de Michelet.


GERMAIN PILON. *Buste d'enfant.*

De Germain Pilon, nombre d'œuvres très différentes. La *Vierge de douleur* a des doigts, fragiles et fuselés à l'excès, faits pour manier un éventail ou jouer avec une mantille. Cette Vierge drape l'indigence ou la gueuserie de la Foi dans l'arrogance fastueuse d'une dévotion théâtrale. Au contraire, le *Christ gisant* est d'une belle tenue sévère et tragique : les Grâces qui portaient si lestement le cœur de Henri II n'oseraient toucher et ne sauraient soulever ce corps anobli et alourdi par la mort. Le *Buste d'enfant* est d'une belle facture grasse. Pour la *Mise au tombeau,* bas-relief en bronze, c'est une composition tourbillonnante et molle où le corps du Christ se noie dans un clapotement d'étoffes. Et la *Chaire à prêcher des Grands-Augustins* est une œuvre qui semble sommairement indiquée par un maître accablé de commandes, et exécutée par des



GERMAIN PILON

LES TROIS GRACES
(monument funéraire du cœur de Henri II)

praticiens qui n'auraient jamais regardé un Jean Goujon. Si Germain Pilon s'est fait aider pour ciseler la superbe cheminée du château de Villeroy, ce n'est sûrement pas par la même équipe. Pour finir, trois beaux bustes, qui font de l'artiste un maître du portrait. *Henri II:* une certaine noblesse brutale affinée par Diane et par les chevauchées en Italie. C'est mieux que le piqueur de la déesse, c'est un maître d'équipage. *Charles IX:* figure capricieuse, têtue et cruelle, d'un empereur romain de la décadence. *Henri III:* détraqué «fin de race», adorant les crucifix et les stylets, les processions et les orgies, les bijoux, les rubans, les messes de toute couleur. Il est regrettable que la statue de



BARTHÉLEMY PRIEUR. *L'Abondance.*
(Figure du monument de Montmorency.)

Saint-Mégrin, qu'il fit exécuter (je parle de la statue) ne figure pas à côté de son buste, comme Antinoüs à côté d'Hadrien.

Ligier Richier, de Saint-Mihiel, réformé, tourmenté de doutes religieux, est hanté de visions tragiques. Il nous en conte, un peu lourdement, avec les traîneries de son accent lorrain, tous les horribles détails. Parfois il lui arrive de chasser le cauchemar qui l'obsède en caressant de son ciseau, qui ressemble à un instrument de torture, les chairs potelées des petits enfants: ainsi, l'*Enfant à la Crèche.*



ANONYME. *Henri IV.*

Tout auprès, d'un anonyme, le *Squelette* du Charnier des Innocents, d'une funèbre élégance. Puis une grande femme, une *Eve* allemande, qui devait donner une singulière impression de réalisme á l'époque où sa couleur n'était point tombée sous l'injure du temps ou de la lessive.

Avec le *Tombeau du connétable Anne de Montmorency et de sa femme,* de Barthélemy Prieur, nous touchons au déclin de la Renaissance. Prieur est encore un huguenot, et c'est l'élève de Germain Pilon, non pas celui des Grâces décentes et chiffonnées, mais celui du *Birague.* Le lourd harnois du «grand rabroueur» s'abat et sonne sur la dalle, tandis que, serrée dans sa jupe, sa femme se glisse plutôt qu'elle ne s'étend à ses côtés. L'œuvre a la robustesse des gisants du Moyen-Age, caressée sans mièvrerie par une main de maître ouvrier. Pour les trois statues, la *Paix,* la *Justice,* l'*Abondance,* du même Prieur, provenant du mausolée

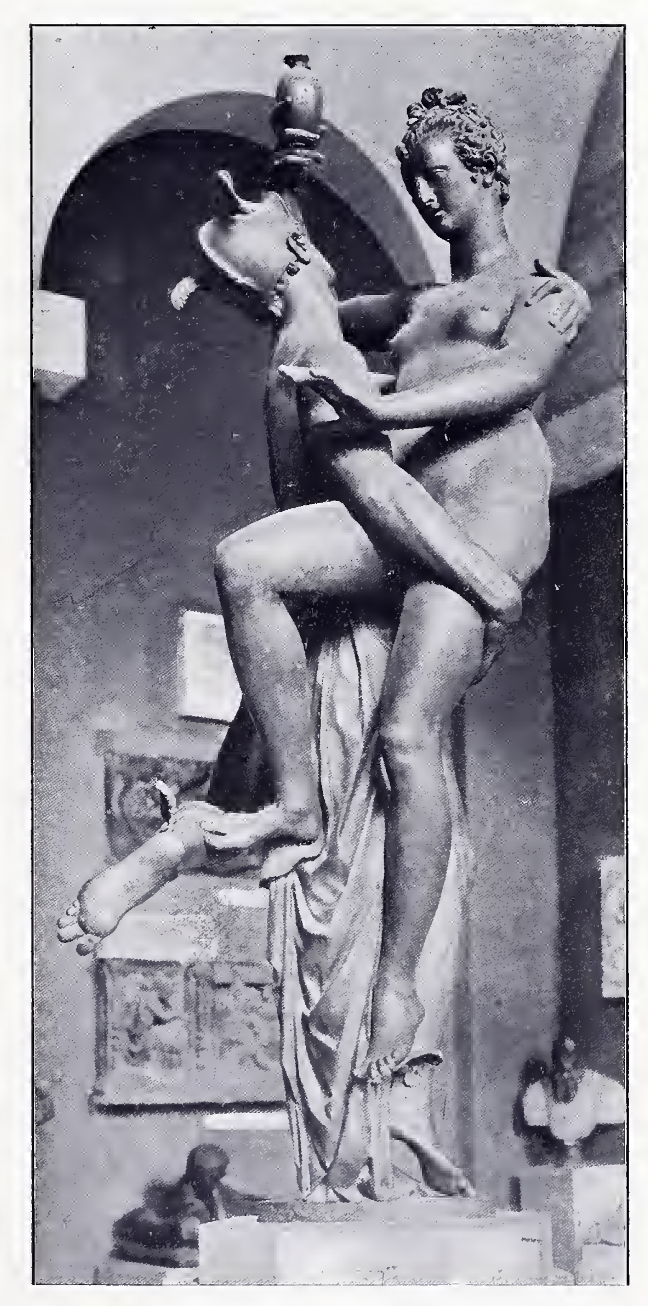


GERMAIN PILON

FIGURES DE LA CHASSE DE SAINTE GENEVIÈVE

d'Anne de Montmorency, ce n'est pas le souffle puissant du XIVe qui les anime. C'est un vent coulis annonçant le froid du XVIIe et sa pluie, qui balance et colle aux jambes de ces figures déjà académiques, des robes sans grâce venues de Rome, et qui seront remises à la mode sous le Premier Empire.

Marie de Barbançon, du même Prieur, s'agenouille à la droite du monument fastueux de son époux, Jacques-Auguste de Thou, exécuté par François Anguier: c'est une œuvre excellente, maintenue dans l'aspect volontairement discret qui convient à une figure de second plan. On doit au même artiste les chiens si largement observés et exécutés qui sont assis autour



De Vries. (*École flamande.*) *Mercure enlevant Psyché.*



JEAN DE DOUAI, dit JEAN BOLOGNE. *Mercure.*

de la Diane debout. On voudrait] pouvoir lui attribuer avec certitude le buste de Jean d'Alesso, d'une vie si intense.

Sur les trois effigies de Henri IV que possède le Louvre, une seule a une réelle valeur artistique. Le buste sans attribution et la statue en pied de Tremblay ne sont que des commandes officielles. La tête laurée en bronze a plus de caractère. Le sourire de la Satire Ménippée s'embusque crânement sous le croc de la moustache cavalière, terriblement cosmétiquée. Ah! quand un Béarnais se parfume! L'œuvre est



ER RICHIER

L'ENFANT JÉSUS

d'ailleurs un peu sèche et semble sortie des mains d'un bon médailleur, tel que Guillaume Dupré, plutôt que de celles d'un statuaire. Pourtant, dans le buste de Dominique de Vic, Dupré montre avec quelle liberté et quelle franchise il sait manier la ronde-bosse.

Le groupe en bronze de De Vries est intitulé: *Mercure enlevant Psyché.* Je crois que Mercure, au contraire, rapporte, non sans effort, et dépose à terre son fardeau non reconnu et refusé par l'Olympe. Psyché, c'est *psuké:* un souffle, un rien. Or, la personne pèse bon poids!



JEAN WARIN. *Louis XIII.*

Le *Mercure* de Jean Bologne n'ayant, lui, rien à porter que son caducée, se pose légèrement sur le paquet de cure-dents que mâchonne un Eole bouffi. L'œuvre est d'un bon élève de Michel-Ange, qui, devenu professeur à son tour, aura trop d'élèves, et tiendra mal sa classe de petits arrivistes. L'un d'eux, pourtant, mérite une mention très honorable: c'est Pierre Tacca, pour son beau buste du maître.

Pierre Biard a sculpté lourdement une *Renommée* pour le tombeau du duc d'Epernon à Cadillac en Guyenne. Est-ce une Renommée qui souffle dans un tube, ou bien un tube qui souffle dans une Renommée, à la voir ainsi boursouflée? Biard est l'auteur d'œuvres plus solides, entr'autres le magnifique jubé de Saint-Etienne-du-Mont.

Warin, sculpteur flamand naturalisé français, est l'auteur du beau buste de Louis XIII, œuvre qui est un portrait d'homme et non une illustration d'oraison funèbre. C'est cette volonté d'observation, ce souffle d'air pur et vivifiant qui empêcheront

l'étouffement de l'art français, qui permettront l'avènement de Puget et de Coyzevox.



Simon Guillain. *Louis XIII, Anne d'Autriche, Louis XIV enfant.*

Il faut encore citer, parmi les sculpteurs de ce temps : Michel Bourdin, à qui l'on doit la statue d'Amador de la Porte ; Simon Guillain, qui résiste à l'« influence », ou malaria romaine, avec les trois statues, arrangées en bas-relief triomphal, de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, et de Louis XIV enfant, pour le monument du Pont-au-Change ; Jacques Sarrazin et ses beaux médaillons, en regrettant que son œuvre principale, le *Cardinal de Bérulle,* soit à Juilly ; François et Michel Augnier, qui se présentent fièrement, avec le superbe tombeau de De Thou, déjà signalé, le monument des ducs de Longueville — et, hors du Louvre, les bas-reliefs de la porte Saint-Denis, si peu regardés, les sculptures du dôme du Val-de-Grâce, qui méritaient bien quelques vers de Molière ; Gilles Guérin, qui nous laisse la

statue de Charles de la Vieuxville et de sa femme... Mais, si c'est toujours la continuation du mouvement de la Renaissance, nous voilà aussi en plein XVIIe siècle.

III. — XVIIe SIÈCLE. — GIRARDON. — COYZEVOX. — LES SCULPTEURS DE VERSAILLES. — PIERRE PUGET. — NICOLAS COUSTOU

Au XVIIe siècle, l'administration royale fit le nécessaire pour soumettre définitivement au joug italien l'art français déjà troublé par le contact de la Renaissance italienne. L'Académie de Rome fut fondée, les artistes furent soumis au régime, non pas seulement de la copie, qui a sa raison d'être, mais de l'imitation. Les résultats furent ce qu'ils devaient être — deux siècles après. Car, fort



COYZEVOX, J. B. TUBY et LE HONGRE. *Tombeau de Mazarin.*



COYZEVOX. *Charles Le Brun.*

heureusement, l'art français avait eu, lui aussi, sa Renaissance, et il fallut deux cents ans pour avoir raison de sa vitalité et de sa résistance. Le XVIIe et le XVIIIe siècles ont encore une force nette, une grâce vive, une qualité de terroir, qui s'opposent à la loi monotone édictée par l'Académie. Colbert fut l'instrument probablement inconscient de cette néfaste enrégimentation des artistes français. Ce grand administrateur voulut aussi administrer l'art, le faire entrer dans les cadres des bureaux, le soumettre à la règle. Charles Le Brun le seconda, mais il y avait encore en Le Brun, on l'a toujours dit avec raison, un goût particulier qui sauvegarda son enseignement de la pauvreté et de la mort, conséquences fatales du système purement scolaire appliqué à l'art.

Le mouvement de cette époqu a été dit dans le volume des *Musées d'Europe* consacré à *Versailles*. Il n'y a, au Louvre, que des reflets du rayonnement de la ville du Roi Soleil.

Girardon est présent, avec un buste ordinaire de *Boileau* et une statuette de *Louis XIV*, modèle de la statue élevée en 1669 sur la place Louis-le-Grand, aujourd'hui place Vendôme, statue détruite en 1792. Auprès de



COYZEVOX. *Le grand Condé.*



PIERRE PUGET MILON DE CROTONE

Girardon, on peut voir quelques-uns de ceux qu'il employa à Versailles, artistes de haute valeur qui comprirent à merveille l'esprit de l'œuvre à laquelle ils étaient associés: Pierre Legros, avec les Termes des *Quatre Saisons* qui proviennent de Saint Cloud; Van Clève, et son *Polyphème*, morceau de réception à l'Académie: Martin Desjardins, ses bas-reliefs de la statue de Louis XIV, place des Victoires, et ses bustes très-beaux de Mignard, Hurtrelle, Lepaultre, Edouard Colbert, marquis de Villacerf, à l'air engorgé, important, imité de Louis XIV.

Nous trouvons J.-B. Tuby et Le Hongre associés avec Coysevox pour le *Tombeau de*



COYZEVOX. *Le Duchesse de Bourgogne en Diane.*

Mazarin. Celui-ci, Antoine Coysevox (1640—1720) est tout à fait un grand artiste. Le sentiment de la Renaissance française est resté en lui, très noble, très fin, avec le Mazarin. Les figures de la Prudence, de la Paix, de la Fidélité, réunies autour du rusé Italien, sont plus mièvres, plus convenues. Et le sentiment de la Renaissance apparaît encore âpre et fier, par le buste du Grand Condé que l'on peut placer auprès des portraits de Jean Goujon et de Germain Pilon: toute



PUGET. *Persée délivrant Andromède.*

la destinée du vainqueur de Rocroy est écrite sur le visage bilieux et sauvage, au profil coupant d'oiseau de proie. Quelle fièvre marquée au dessin de cette bouche épaisse, de ces narines largement ouvertes, de ces yeux démesurés! Le sculpteur d'un tel buste est un voyant. Et ne l'est-il pas encore lorsqu'il fait de *Charles Le Brun* le buste magnifiquement décoratif par les plis du manteau, l'arrangement de la perruque. Ce qui n'exclut pas le ferme dessin des traits, leur prudence et leur finesse.

Et n'est-il pas le voyant de lui-même avec son propre portrait, qui explique si bien ses œuvres: grosse tête pleine d'intelligence et de bonté, grosse face où luit et frémit l'œil perspicace?

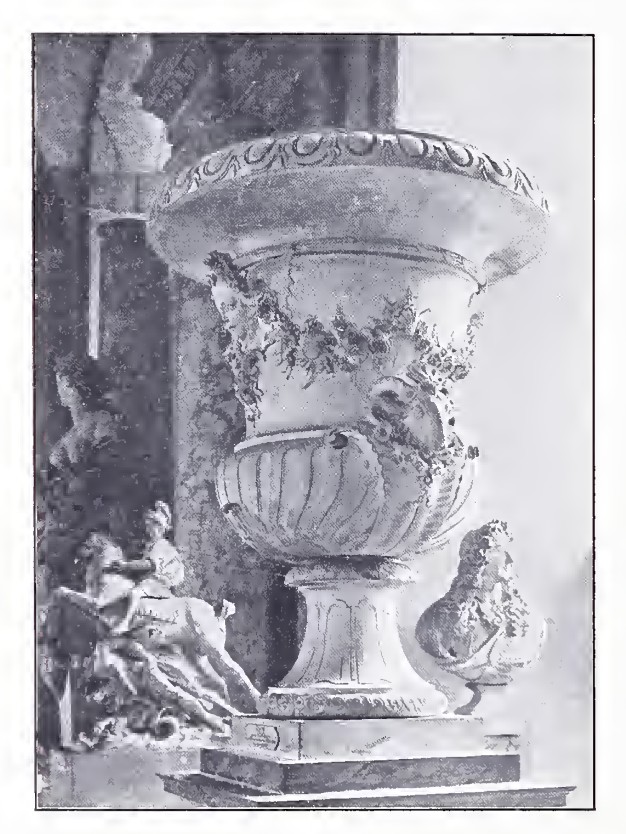


PUGET. *Alexandre et Diogène.*

Le Coysevox de Versailles est aussi visible au Louvre par la *Nymphe à la coquille,* par la *Vénus accroupie,* par le *Berger et le petit satyre,* par *Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne,* à demi dénudée et vêtue en Diane, figure en pied du mouvement le plus souple, le plus délicieux, qui évoque le souvenir splendide du buste de la chambre de Louis XIV à Versailles. Dans ces œuvres de Coysevox, l'antique se révèle, mais la nature triomphe de toute la force d'un génie ardent et savant. C'est l'un des grands sculpteurs du XVIIe siècle.

Pierre Puget (1622—1694) est l'autre. Il n'a pas le même goût, la même mesure, la même force contenue que Coyzevox. Il a subi les décadents italiens plus que l'antique. Sa verve va parfois à la vulgarité, comme dans l'*Hercule* dont il fait un bellâtre romain.

Il nous montre trop l'effort, exagère la mise en scène avec le *Milon de Crotone*, la main prise dans un tronc d'arbre et dévoré par un lion. Son groupe de *Persée délivrant Andromède* est fait de deux figures sans rapport de proportion et bizarrement échafaudées parmi un amas d'objets. Son bas-relief d'*Alexandre et Diogène* est un tableau de marbre encombré. Le génie de Puget a manqué de la discipline que l'artiste doit s'imposer, mais il éclate avec une violence inouïe par l'expression de la force vitale. Voyez, de ce point de vue, presque tous les personnages de *Diogène et Alexandre*: le philosophe, le conquérant, et le chien et le cheval. Et voyez aussi le corps du *Milon de Crotone*, de si beaux plans, et la petite *Andromède*, de forme si dense, de jeunesse si drue. Ces magnifiques figures restent animées du travail violent de cet homme qui a pu dire sans vanité ridicule: « Le marbre tremble devant moi ».



INCONNU. *Vase.*

Des élèves de Coysevox entourent leur maître au Louvre: René Frémin avec une *Flore* et une *Diane* du bon et joli style de Versailles; Jean-Louis Lemoyne (1665—1755) avec le buste de Mansart.

Puis, des œuvres sans attribution, comme le *Vase* si bellement enguirlandé, orné de visages de femmes et de têtes de béliers.



ANTOINE COYZEVOX SON PORTRAIT



GUILLAUME COUSTOU NICOLAS COUSTOU



J.-J. CAFFIERI NIVELLE DE LA CHAUSSÉE



M. DESJARDINS ED. COLBERT

[illegible] de l'Académie [illegible] .p.
[illegible] "Portrait en [illegible]
[illegible], de [illegible]
[illegible]
[illegible] qui en a depuis fait prés[illegible]
à l'Académie, le 29. Décembre, 169[illegible]

[illegible]

"Edouard [illegible], mari de [illegible]
[illegible]
[illegible] fait [illegible]
[illegible]
[illegible]

Pour les Coustou, il est difficile de leur assigner une place précise. Ils sont à la fois du XVIIe et du XVIIIe siècles, et la difficulté ne peut être tranchée qu'en gardant Nicolas Coustou pour le XVIIe siècle, et Guillaume, son jeune frère, pour le XVIIIe siècle. Du premier, le Louvre possède le morceau de réception à l'Académie, le bas-relief d'*Apollon montrant à la France le buste de Louis XIV;* la statue de *Jules César* et celle de *Louis XV*; l'*Adonis se reposant de la chasse*; et des études d'après l'antique: un *Hercule* et le *Gladiateur Borghèse.* Nicolas Coustou est, à l'inverse de Puget, un artiste tranquille, froid même, de vision égale, d'exécution patiente. On ne trouve que ces mots pour dire le manque de surprise de son œuvre. Un grand artiste surprend toujours. Devant le *Jules César,* le *Louis XV,* l'*Adonis,* également sages comme des images de marbre, on regrette Puget et Coysevox.

IV. — XVIIIe SIÈCLE. — GUILLAUME COUSTOU. — BOUCHARDON. — J.-B. PIGALLE. — ALLEGRAIN. — FALCONET. — J.-J. CAFFIERI. — LES ADAM. — PAJOU. — CLODION. — HOUDON. — VASSÉ. — JULIEN

Guillaume Coustou (1677—1746), le sculpteur des *Chevaux de Marly,* aujourd'hui placés à l'entrée des Champs-Elysées, est un artiste de plus vive allure et d'observation plus profonde que son frère Nicolas. On en jugera ainsi, au Louvre même, non pas d'après son morceau de réception à l'Académie: *Hercule sur le bûcher,* mais d'après la charmante statue, de vie et de style si dix-huitième siècle: *Marie Leczinska,* en divinité de galant Olympe, les pieds nus sur un nuage et recevant la couronne que lui apporte un amour, petit enfant malin et rieur comme il en foisonne dans les peintures décoratives de Boucher. Ce n'est pas, certes, l'image moralement ressemblante de la bourgeoise et austère épouse ironiquement échue à Louis XV, mais la petite tête fière



GUILLAUME COUSTOU. *Marie Leczinska.*

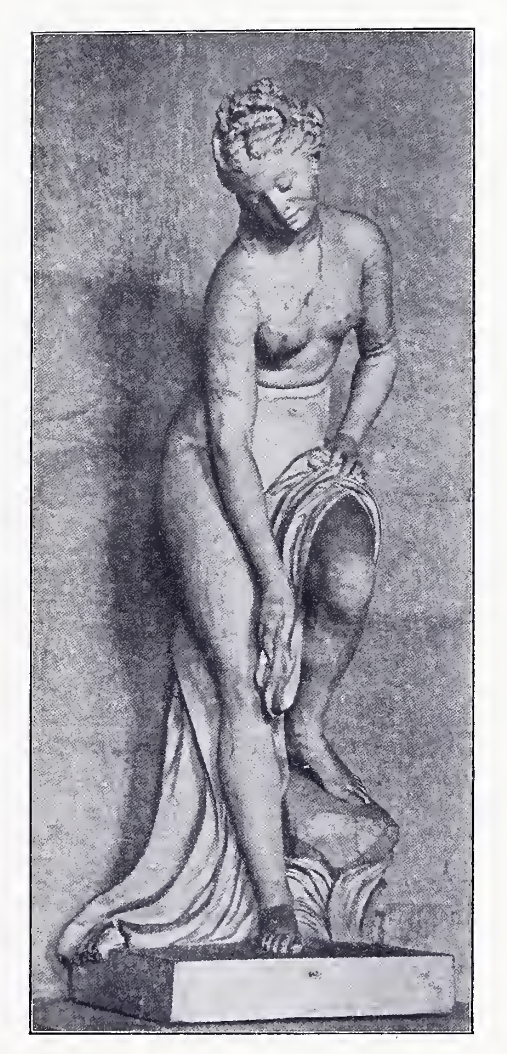
est un joli portrait, et les étoffes de la tunique et des manches s'enroulent à merveille autour des bras et des jambes nues. Guillaume Coustou se révèle, d'ailleurs, dans toute sa vérité de talent avec le buste de l'*Abbé de la Tour* et surtout avec le buste de son frère *Nicolas Coustou*, vraiment admirable de construction, de sérieux, un buste qui regarde et qui pense.

L'un des Lemoyne, Jean Baptiste Lemoyne II (1704—1778), est présent au Louvre avec deux bons bustes : l'architecte *Gabriel* et *Louis XV*. Edme Bouchardon (1698—1762), à qui l'on doit la belle Fontaine de la rue de Grenelle, apparaît de talent moyen, voire un peu étriqué, avec *l'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule*. Sa fameuse statue colossale de Louis XV, détruite par la Révolution, est difficile à juger sur le modèle que possède le musée.



FALCONET BAIGNEUSE

Jean-Baptiste Pigalle (1714—1785) eut pour début le *Mercure attachant ses talonnières,* qui est ici, également séduisant, en marbre et en plomb. Ce fut son morceau de réception à l'Académie, et il est resté une preuve de maîtrise. Rien de plus jeune, de plus fin, de plus charmant, que ce dieu agile qui va prendre sa course. L'*Enfant à la cage* est d'un joli grassouillet, et le buste de *Maurice de Saxe* a la force, la sûreté qui marquent la statue de Strasbourg, celle qui descend au tombeau d'un pas si tranquille. Pigalle a vraiment le don de la vie, le frémissement qui se communique au marbre.



ALLEGRAIN. *Baigneuse.*

Allegrain (1710—1795), au contraire, ne semble avoir rencontré que par hasard l'inspiration de vérité et de grâce de sa *Baigneuse*: sa *Diane surprise* est une figure fort ordinaire. Falconet (1716—1791), célèbre, lui aussi, par une *Baigneuse* de joli mouvement, est plus varié, plus ferme qu'Allegrain: *Milon de Crotone,* l'*Amour,* la *Musique,* le *Buste d'homme,* le montrent fort honorablement. Mais J.-J. Caffieri (1725—1792), malgré une insuffisance de construction, est animé, brillant, nerveux, et il fait du marbre une substance vivante. C'est à la


FALCONET. *Tête d'homme.*

Comédie-Française, où il échangeait ses œuvres contre des entrées au spectacle, qu'il faut le voir dans la magie de sa manière, avec les bustes de Pierre et Thomas Corneille, Rotrou, Belloy, Piron, La Chaussée, J.-B. Rousseau, Quinault, La Fontaine. Le Louvre a seulement de lui la terre cuite du buste de *Nivelle de la Chaussée*, fin, attentif, souriant, et la jolie statuette du *Fleuve*. Mais un second buste lui est attribué, qui ne peut guère être, en effet, que de sa main ardente. Et une seconde question se pose: quel est cet inconnu dont la perruque et le vêtement sont remués par l'air et agités par la vivacité du modèle, cet inconnu au visage mobile, aux traits aigus, à la bouche parlante, aux yeux phosphorescents?

Les Adam, de Nancy, sont représentés par des œuvres de Lambert-Sigisbert Adam (1700—1759), un *Neptune*, une *Poésie lyrique*, et par un *Prométhée* de Nicolas Adam (1705—1778) qui donnent une idée exacte de la manière sage, ordonnée, de ces grands producteurs. Pajou (1730—1809) est un représentant qualifié de l'art du XVIIIe siècle avec son buste de la *Dubarry*, ronde, grasse de formes, de physionomie inconsciente, et avec ses figures de *Bacchante* et de *Psyché*, véridiques et savantes études.


Attribué à J.-J. CAFFIERI. *Buste d'homme.*









SA FILLE SABINE
ALEXANDRE BRONGNIART

HOUDON

SA FEMME
LOUISE BRONGNIART

Clodion (1738—1814), c'est le nom du sculpteur qui évoque le mieux la grâce charnelle du XVIIIe siècle, la ronde des nymphes et des amours, la mythologie particulière, spirituelle et libertine, où se plaisaient le goût d'élégance, le sentiment de surface, la volupté riante, de l'époque à la fois si lassée et si vive, si indifférente et si tressaillante, où finit une société, où commence un monde. Le Clodion de ce temps-là est surtout visible dans les terres cuites où vivent ses nymphes et ses satyres. Mais il est aussi très fortement représenté par la statue d'une *Bacchante* portant un petit satyre sur son épaule, une statue ferme, harmonieuse, équilibrée, aux formes denses, au mouvement gracieux et fort.



PAJOU. *La Dubarry.*

Houdon (1741—1828), c'est la pensée du XVIIIe siècle exprimée par la sculpture, c'est Voltaire et Rousseau, Diderot et Buffon, Washington et Franklin, c'est un génie original uniquement épris de nature, c'est la volonté du vrai.

Le *Voltaire* au crâne chauve est une magnifique image de la vieillesse épurée et illuminée par le feu de l'esprit: l'homme qui n'a cessé de penser et d'agir, qui aiguise encore ses flèches meurtrières sur son lit de mort pour percer et vaincre les monstres, cet homme-là vit en ce bronze, avec sa conscience, comme il vit en ce marbre à perruque, plus sarcastique, avec sa terrible clairvoyance. Diderot observe, ressent, écoute, va répondre. Rousseau songe. L'abbé Aubert sourit. Buffon réfléchit. Mirabeau dresse cette tête massive au regard de feu qui médusa la Royauté et qui aurait été emportée par la Révolution. Washington est l'austère soldat



CLODION. *Bacchante.*

laboureur. Franklin est le bonhomme Franklin.

L'artiste qui a conçu et réalisé ces œuvres avait en lui, inséparables, le don savant de l'art et la haute qualité de l'esprit. Au centre de la salle de Houdon, on chercherait une Minerve casquée, armée de la lance, on trouve Diane, svelte et légère, qui court sur la pointe du pied, tenant l'arc et le trait. Houdon l'a sculptée en marbre (elle est ainsi au musée de l'Ermitage) et il l'a fondue en bronze, comme on la voit au Louvre. Il n'est donc pas seulement l'incomparable sculpteur de bustes, il est aussi un évocateur de la beauté. Melle Odéoud lui a, dit-on, servi de modèle pour cette statue de la chasseresse, il lui a gardé son visage, sa coiffure un peu semblable à celle de la Diane de Jean Goujon, et il l'a dressée ainsi, chaste et fière, faisant sans effort de la femme de son temps une pure divinité de la Grèce.

Il ne manque dans cette salle de Houdon que le plâtre du

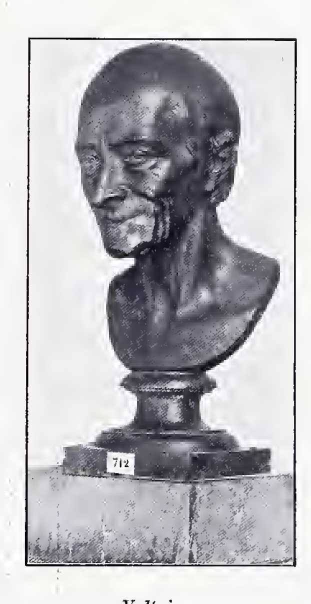


HOUDON. DIANE

Voltaire assis, qui est à la Bibliothèque nationale, — à défaut du marbre qui est au Théâtre Français.

Après Houdon, il est difficile de nommer ses contemporains. Pourtant Claude Vassé (1746—1772) à qui l'on attribue avec toutes raisons, la *Douleur* si souple, de mains si bien liées, du tombeau du comte de Caylus, est un statuaire de goût délicat. Et aussi,









Diderot. *Voltaire.* *Mirabeau.*

Trois bustes de Houdon.

Pierre Julien (1731—1804), avec *Amalthée*, nom de la fille du roi qui fit nourrir Jupiter par une chèvre, et nom de la chèvre elle-même: voici donc le groupe des deux Amalthées, la nourrice et sa gardienne. Et encore Boizot (1743—1809) avec un *Méléagre* et un *Amour*. Nous touchons aux temps pédagogiques, où la force drue, la vérité charmante du XVIIIe siècle, vont s'abîmer sous la férule des professeurs.

V. — LE XIXe SIÈCLE. — LES SCULPTEURS DU PREMIER EMPIRE. — RUDE. — BARYE. — DAVID D'ANGERS. — PRADIER. — DURET. — JOUFFROY. — CARPEAUX

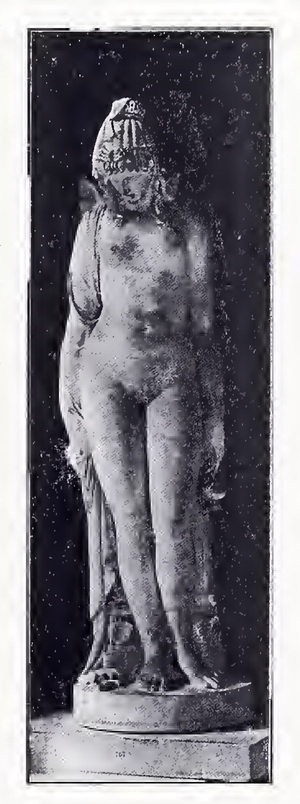
Quelques grandes œuvres, que l'on sait d'avance, dominent l'histoire de la sculpture française au XIXe siècle. Quand on a nommé Rude, Barye et Carpeaux, on a indiqué la tradition continuée et les forces individuelles affirmées. Mais au début du XIXe siècle, l'aspect de la sculpture française est conventionnel et glacé. Le système de centralisation et de bureaucratie, installé en France après les jours glorieux de la Renaissance, a fait son œuvre. Un mouvement ardent et généreux comme celui qui s'est prolongé par tant de manifestations jusqu'au XVIe siècle,



Delaistre. *L'Amour et Psyché.*

ne pouvait sans doute s'épuiser brusquement, s'arrêter net, et il y eut, malgré la réglementation, des esprits irréductibles,

se refusant à tenir compte des édits et des théories que l'on prétendait substituer à la nature. Pourtant, malgré la grâce libre, la science vivante de maîtres originaux, il apparaît que le secret de la vie va se perdant, que la discipline prévaut, que les sculpteurs acceptent le mot d'ordre d'art officiel qui leur est donné, et qu'ils sont désormais enrégimentés pour produire du faux antique, de la fausse vigueur, du faux joli. Parmi eux, il y a des dévoyés par l'enseignement, par les programmes, par les commandes. Lorsque ceux-là peuvent échapper à l'allégorie, lorsqu'ils ont seulement un portrait à exécuter, et que ce portrait n'est pas celui d'un personnage qui exige l'apparat, ils manifestent encore un désir de vérité, un don d'observation, une volonté attentive, un peu des qualités simples, savantes et savoureuses, qui étaient celles de leurs ancêtres du Moyen-Age et de la Renaissance.

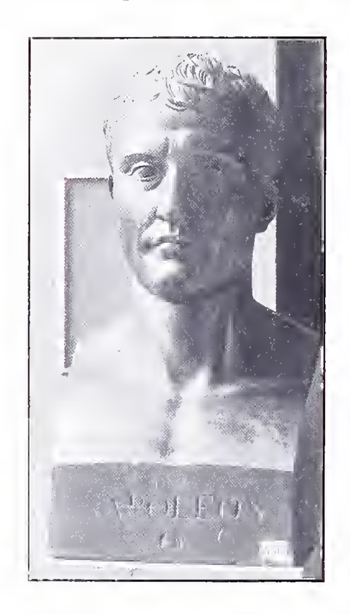


MILHOMME. *Psyché.*

L'Empire, après la Révolution, acheva de codifier l'art et d'organiser administrativement les artistes. On trouvera peu de traces, dans l'art commandé, de la tradition de vérité et de liberté qui animait autrefois les artistes et les artisans, et que Louis XIV et Le Brun avaient déjà supprimée de leur mieux. David termine le travail néfaste ainsi commencé. Il est bien entendu que Le Brun et David ont ici une valeur représentative, et qu'il a fallu tout un ensemble de conditions et d'institutions pour leur permettre de mener jusqu'au bout leur victoire mortelle.

Les œuvres du premier Empire ont donc une science affadie, une grâce tournée en puérilité, même lorsqu'elles sont nées de tels

adroits artistes, Delaistre, par exemple, auteur de *l'Amour et Psyché,* ou Milhomme, auteur d'une *Psyché* raidie en style égyptien. La sculpture est prête, désormais, pour produire des sujets de pendule. Notez que la plupart de ces artistes sont de grands fournisseurs officiels: le baron Lemot, Chinard, Chaudet, le sculpteur de l'*Amour,* qui est aussi le sculpteur de Napoléon, l'auteur de la première statue, en César romain, de la place Vendôme, et du buste de l'empereur, gras et rond, les épaules coupées en Hermès. C'est un savant sculpteur, sans doute, mais c'est un sculpteur sans émotion.



CHAUDET. *Napoléon.*

On peut poursuivre l'examen, on apprendra ce que la théorie du style a pu faire de la sculpture, on trouvera des figures faussement héroïques, conventionnelles et théâtrales, comme le *Soldat de Marathon,* de Cortot, on trouvera des figures délicates et inexpressives, comme la *Nymphe Salmacis,* de Bosio, l'auteur du *Louis XIV* de la place des Victoires, on trouvera aussi des œuvres de vérité tranquille, d'expression étudiée comme l'œuvre de Jacques-Edme Dumont, qui est le buste de sa mère. On aura à peu près vu ainsi comment l'art du XVIIIe siècle, encore vivant et gracieux dans l'ensemble de sa sculpture décorative, encore véridique dans les œuvres de sagace observation, devient peu à peu, malgré quelques résistances et quelques exceptions, l'art d'apparence gréco-romaine qui sévit sous l'Empire et sous la Restauration, l'art qui a si longtemps masqué, sous son imitation falote, la vérité de l'antique, le grand style né sans effort de la vision de la nature.

Il ne faut pas oublier que l'influence des praticiens italiens

s'est ajoutée à celle des esthéticiens français. Canova s'est combiné avec David, et l'habileté et la mièvrerie du premier ont fait un singulier ménage avec l'héroïsme musclé et paradeur du second. La double influence se prolonge longtemps, si longtemps qu'elle est encore présente aujourd'hui, malgré la juste révolution enfin proclamée. Aux jours de la Restauration, c'est le règne du programme d'Ecole, c'est une torpeur générale, comme si toutes les formes vivantes avaient subi le maléfice de quelque enchanteur. Tous ces artistes, quelles que soient entre eux les différences d'esprit et de talent, ont la même préoccupation de s'appliquer à remplir strictement des conditions de concours



CHAUDET. *L'Amour.*

pour parvenir aux récompenses et obtenir des commandes. Aucun ne se montre intéressé par la vie, aucun ne nous dit son émotion. Leur art à tous proclame l'indifférence et la mort.

Voici, toutefois, que parmi tous ces adeptes de la même creuse théorie, un dissident apparaît. Il était temps!

François Rude s'insurge contre le code qui régit l'art du temps et proclame son droit d'individu avec le respect de la vraie tradition créée par la liberté des artistes qui l'ont précédé. Qu'il ait eu du mal à se libérer, qu'il ait été hésitant à ses heures, qu'il se soit soumis parfois à la convention, cela est certain, mais c'est précisément parce qu'il est sorti vainqueur d'un tel combat qu'il domine son époque d'enseignement pédant et de molle imitation.



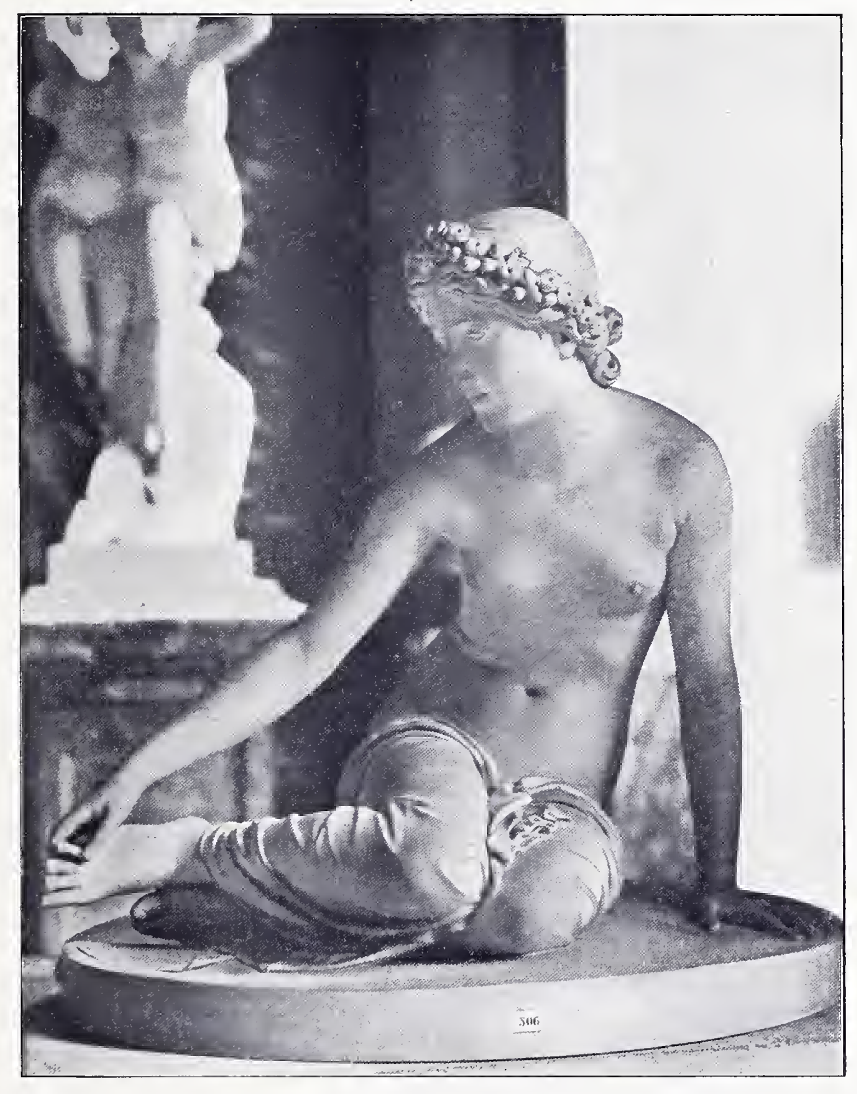
J.-E. Dumont. *Sa mère.*

Rude est apprenti, puis ouvrier, et il suit entre temps les cours de l'Académie de Dijon, alors dirigée par Devosge, le maître de Prudhon. Il trouve un protecteur, le directeur des contributions Frémiet, il vient à Paris avec quatre cents francs, entre chez Cartelier, travaille à la Colonne Vendôme. En 1809, prix de sculpture. En 1812, prix de Rome. Mais il ne va pas à Rome, il va à Bruxelles au moment des Cent jours parce qu'il est compromis dans la reprise bonapartiste, et il ne revient à Paris qu'en 1827. Il expose son *Mercure* en 1829: il est au Louvre, très fin, très souple. Puis, le gracieux *Pêcheur napolitain jouant avec une tortue.* Il est, comme on peut le voir, un artiste de tradition, avec ces œuvres marquées de goût et de grâce. Il



F. RUDE — NAPOLÉON Ier

s'empêtre et s'alourdit parfois dans ses compositions et ses statues,



Bosio. *La nymphe Salmacis.*

telles que le *Maurice de Saxe,* la *Jeanne Darc,* le *Napoléon Ier,* qui est en bronze à Fixin (Côte d'Or), et dont le modèle est au Louvre. Mais le visage de Napoléon, émergeant du linceul, a la

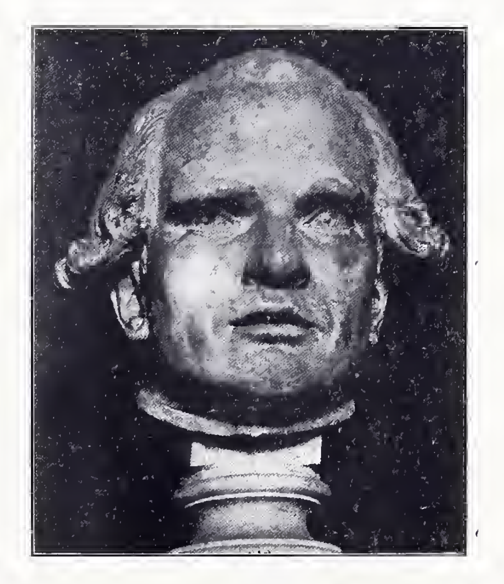
poésie de la pensée surprise par la mort. Et Rude se montre savant observateur avec ses portraits : *J.-L. David*, *Gaspard Monge*, *Mme Cabel*. Il ne manque ici, pour le mettre à sa vraie hauteur, que la figure de la *Marseillaise*, qui court, vole et rugit en avant d'un pilastre de l'Arc-de-Triomphe.



RUDE. *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue.*

En même temps que Rude, il y a Barye, créateur d'une œuvre infiniment forte et expressive. On a regretté qu'il ait été forcé de se tenir dans la spécialité de sculpteur d'animaux, où il s'affirma immédiatement maître, et où il fut confiné par le calcul de ses rivaux et par la nécessité de vivre. On a déploré qu'un tel artiste, capable de doter son pays d'une sculpture décorative de monuments et de places publiques, ait été arrêté dans son développement. Barye, malgré tout, a fait son œuvre. Peut-être même, statuaire officiel et achalandé, se serait-il arrêté à des conceptions

fortes et placides, d'une intensité de vie moindre que celle de ces bronzes frémissants par lesquels il a dit son secret de dédain et de colère. Il y a une singulière et magnifique violence dans ces groupes de lions, de tigres, de jaguars, de panthères, d'aigles, qui étreignent et dévorent des cerfs, des crocodiles, des chevaux, des lièvres, des serpents. On verra toute cette ménagerie dans les salles de l'Ecole française, et aussi dans les salles Thomy-Thiéry. C'est un spectacle qui témoigne d'une terrible et nette vision de la bataille sans fin pour l'existence que celui-là où le boa, qui vient de broyer l'antilope, tombe sous la griffe et la dent du félin. De toute cette animalité s'exhale un sauvage concert fait des cris de la faim, des grognements de la rage cruelle et jouisseuse, des plaintes de la faiblesse, et cette rencontre de bourreaux et de victimes revêt bientôt une grandeur affreuse, prend l'épouvantable signification d'un drame universel, où l'homme a son double rôle de vainqueur et de vaincu, comme tous les êtres.



RUDE. *Gaspard Monge.*



RUDE. *Mme Cabet.*

C'est une gloire pour Barye d'avoir écrit ce poème de bronze, et de l'avoir

écrit d'une main si ferme après l'avoir conçu d'une pensée si haute. On peut mettre ses œuvres à côté des œuvres parfaites de tous les temps, auprès des animaux de l'Assyrie et de l'Egypte, elles garderont leur accent personnel, leur musculature puissante et souple, le tressaillement profond de leur vie nerveuse. Au milieu de cette terrible bataille apparaissent les figures d'amour et les sereines divinités qui achèvent de signifier la complète intelligence et le beau songe de Barye: *Angélique et Roger*, *Junon*, *Minerve*.



BARYE — *Tigre dévorant un crocodile.*

Il est difficile, après avoir éprouvé le charme viril et sauvage d'une telle sculpture, de revenir à tant de fadaises où se révèlent à la fois la méconnaissance de la vie et l'obstination d'une pratique apprise. Même, la découverte du gothique semble avoir été faite à rebours par les romantiques, comme la découverte de l'antique par les classiques. Du gothique, on semble surtout avoir vu la grimace, la caricature, la gargouille, la figure éclopée de cour de miracles, tout un monde qui existe, certes, mais à travers lequel il faut rejoindre la force vraie de la vie.

David d'Angers tient alors une place honorable. Il conçut le rêve d'une sculpture moderne, voulut faire revivre le XIXe siècle

pour les siècles à venir. Parmi ses médaillons, réunis au Louvre, il en est de beaux et de caractéristiques.

La tendance générale, au temps de Louis-Philippe, peut être assez bien représentée par Pradier. C'est lui qui a le grand succès, qui conquiert, de sa grâce frelatée, la bourgeoisie enrichie du temps. On peut fort bien, pour sa gloire creuse, pour sa réussite facile, et pour l'esprit léger et équivoque de son œuvre, le mettre en contraste avec le sévère Barye, dont toute la ménagerie grogne, pendant que passent, en faisant des mines, les créatures libertines de l'autre. Pradier n'a pas été dénué de talent. Il est inférieur à Canova, qui a trouvé des formes plus douces, plus alanguies, d'une sensualité plus fine, mais il y a tout de même en lui une habileté, une précision, un savoir-faire. C'est donc un grand exemple que la rouerie du métier ne suffit pas, qu'il faut encore un esprit capable de



PRADIER. *Sapho.*

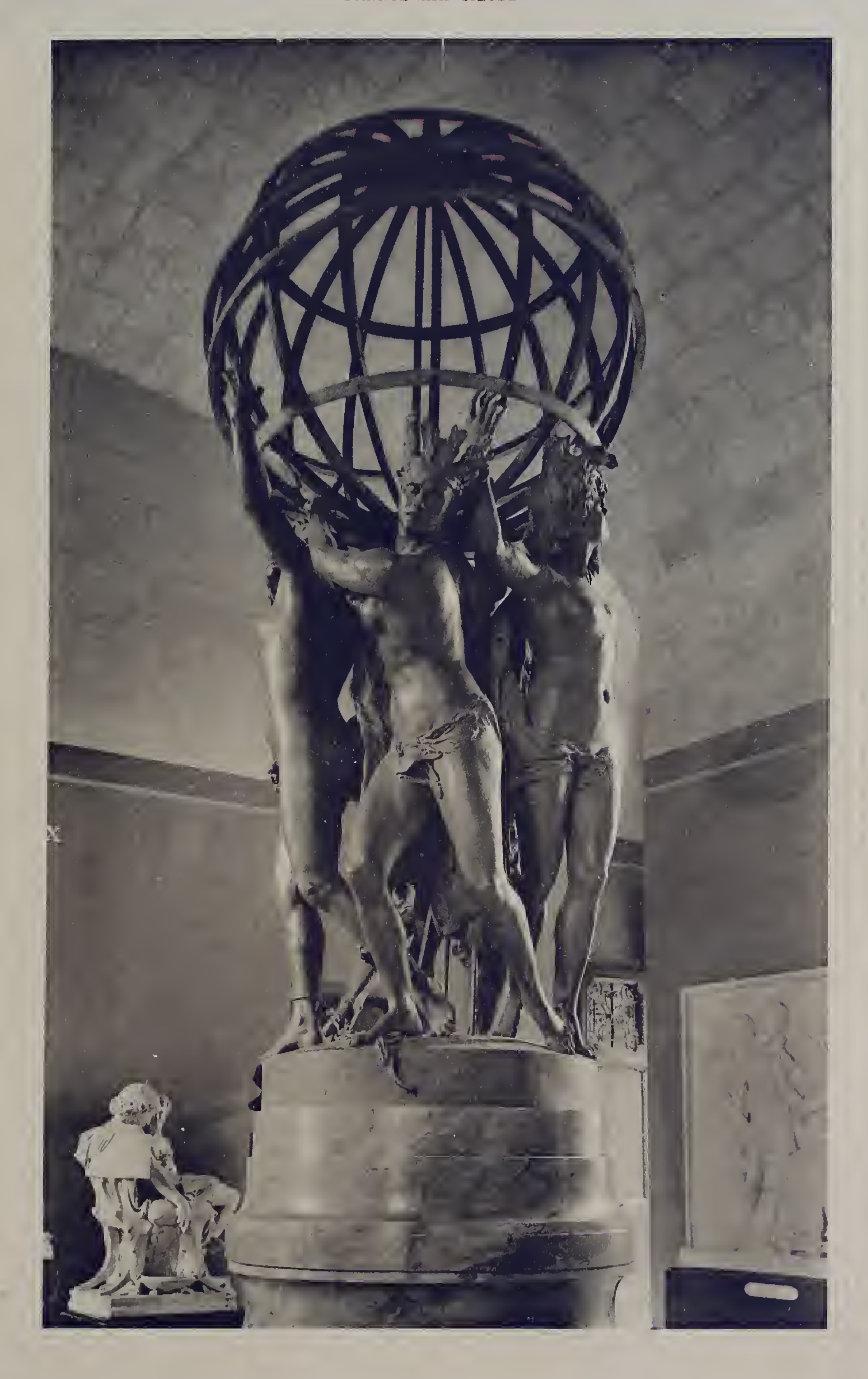
reconnaître les rapports des formes entre elles, la beauté des ensembles, et une sensibilité pour percevoir les belles et profondes expressions de la vie. Pradier, pour sa part, a diminué, appauvri, maquillé, d'une façon outrageante, la tradition que l'on prétendait alors respecter. Sa *Sapho*, comme ses autres figures du même ordre, est une illustration de la poésie antique conçue dans une fade donnée, sans intuition de la grâce et de la grandeur des sujets.



JOUFFROY. *Jeune fille confiant son premier secret à Vénus.*

Duret, lui, est seulement élégant et froid, avec le *Vendangeur improvisant*, avec le *Pêcheur dansant la tarentelle*. Jouffroy, qui fut un sculpteur de la même éducation et de la même tendance, a eu l'heureuse fortune de concevoir la *Jeune fille confiant son premier secret à Vénus*, un peu maniérée, mais qui est une étude sincère de nature, la représentation fidèle d'un corps naissant, d'une charmante pudeur.

Le grand sculpteur du second Empire est Carpeaux. Il est venu raviver le grand art tombé, sous prétexte de tradition antique et d'enseignement idéaliste, aux pires pratiques du symbolisme bourgeois. Son œuvre est un point de repère pour suivre la vraie tradition, celle qui s'est fait une loi de l'interprétation directe de la nature, et qui se rattache aux grandes époques passées.



J.-B. CARPEAUX

LES QUATRE PARTIES DU MONDE

Par l'*Ugolin*, puis par la *Danse*, par les *Quatre parties du monde*, Carpeaux rend la force et la grâce vraies à la sculpture. Son *Ugolin* est une figure d'Ecole, mais quelle expression il y a ajoutée, la rage de l'homme torturé, la douleur éplorée et déjà mourante des enfants. La *Danse* est un chef-d'œuvre tournoyant et rythmé, qui a réalisé cette difficulté inouïe entre toutes de matérialiser le mouvement. De même, les figures des *Quatre parties du monde* qui soutiennent le globe terrestre.



CARPEAUX. *Ugolin.*

Avec ses bustes, de *Me Beauvois*, notaire, de *Mlle Fiocre*, danseuse, de la *Marquise de la Valette*, de *Mme C....*, de la *Princesse Mathilde*, d'*Eugène Giraud*, d'*Edouard André*, de *Léon de Laborde*, la personnalité de Carpeaux s'ajoute aussi à cette science de la vérité qui lui a été transmise.

Il est, tout d'abord, un merveilleux observateur, épris de la beauté des femmes du second Empire, il sait la grâce particulière de ses modèles, il a pénétré leur expression légère et il a pour ainsi dire fixé autour de ces bustes de femmes, avec l'atmosphère d'un temps, le sentiment du plaisir fugitif, de la joie brève. Et quelle magnifique et macabre apparition, parmi ces portraits, que celle de la marquise de la Valette, parée, ornée, funèbre, et d'une distinction si gracieuse et mélancolique, avec ce visage pensif qui semble dire adieu à toutes choses. Pour les hommes, ils ont la vie nerveuse, la fièvre d'une époque de vie active, difficile, la décision et la brillante allure des lutteurs pour la vie tels que les a vus Balzac.

Il y aurait toute une étude à faire entre les rapports de la littérature avec les arts, et les héros et les héroïnes de Châteaubriand, de Lamartine, de Stendhal, de Hugo, etc., pourraient être montrés et commentés par analogie à l'aide des œuvres peintes et sculptées des artistes contemporains. Carpeaux, dans une telle étude, figurerait sûrement comme un sculpteur balzacien. Balzac, expérimentateur des passions et des intérêts de son temps, n'a-t-il pas peint à l'avance, et comme créé, la société qui allait naître de l'état de choses qu'il contemplait d'une curiosité si passionnée, et le second Empire n'est-il pas le moment définitif où règne de Marsay, ou s'épanouit Mme de Maufrigneuse ?



CARPEAUX. *La Danse.*

C'est avec cette physionomie d'évocateur d'un temps et de statuaire de la beauté voluptueuse et nerveuse, que Carpeaux prend place dans l'histoire de l'art du XIXe siècle. Cet homme avait en lui une force que ne donnent ni les Ecoles des Beaux-Arts, ni les Académies. A la Villa Médicis, il est un









J.-B. CARPEAUX

MARQUISE DE LA VALETTE

MADAME C....

LA PRINCESSE MATHILDE

MADEMOISELLE FIOCRE

élève mal noté par les professeurs, mais enthousiaste, compréhensif des chefs-d'œuvre de Rome et de Florence. Il suit la tradition de l'Antiquité, de la Renaissance, celle de la sculpture française, et aussi celle de la peinture flamande, par Rubens, le maître direct de son esprit. Puis Carpeaux est en contact immédiat avec Rude par ses premières œuvres, et il remonte aussi de Rude à Houdon, avec la suite de ses bustes qui prennent place dans l'histoire



Carpeaux. *L.-M. Beauvois.*



Carpeaux. *Dumas fils.*

admirable des portraits sculptés de l'Ecole française. Mais son œuvre n'aurati qu'un intérêt médiocre d'adaptation, de recommencement, si elle apportait seulement les preuves de ses études et de sa filiation. Fort heureusement, l'originalité jaillit de lui, à travers son savoir, au contact de la vie. Une fois de plus, par Carpeaux, se vérifie la loi du génie général et particulier, humain et local. Le même caractère spécial de temps, de lieu, de race, qui se marque aux créations de tous les grands artistes, se

trouve dans l'œuvre de celui-ci. La pensée qui doit parcourir l'histoire humaine sort de la circonstance. C'est le grand enseignement de l'art, la grande leçon de la vie.



DAVID D'ANGERS. *Gœthe. — Mme O'Connor. — Mme Opie. — Arthur O'Connor. — Marat.*



BODHISATWA
(VIIIe Siècle)



Masques japonais.

JAPON

AMIDA. — BODHISATWA. — BOUDDHA. — TOKYORI ET RIJOKEN. — LES MASQUES

La sculpture de la Chine est à peine représentée au Louvre, et c'est le Japon seul qui fournira les éléments de ce dernier chapitre. Ce n'est pas que les œuvres japonaises soient, elles non plus, bien nombreuses, mais elles forment le commencement d'une collection qui pourra s'agrandir par bonne fortune, et quelques pièces sont intéressantes et significatives.

La plus ancienne œuvre placée ici serait la délicieuse statuette d'*Amida*, en bois laqué, datée du VIIe siècle, longue figurine



Statue d'Amida. Bois laqué (VIIe siècle).

debout sur la fleur de lotus, les yeux clos dans un visage triste et vieillot, et deux mains admirables, l'une levée, l'autre abaissée, deux mains délicates, fines, fuselées, faites pour les contacts précieux et les gestes sacrés.

La grande sculpture peut être admirée en une fort belle statue en bois du VIIIe siècle, une statue de *Bodhisatwa* provenant du temple de Yaku Si Ji. C'est un personnage grand et svelte, le taille mince et légèrement infléchie. Les plans du corps sont établis avec un art impeccable, et les dessins retombants formée par le costume sont d'une grâce régulière tout à fait spéciale. Le visage est lourd, le menton double, la bouche petite, l'arcade sourcilière largement dessinée. L'ex-



MASQUE DE BOUDDHA
(époque archaïque)

pression est fixe, imperturbable, comme sur beaucoup de visages de l'Egypte et de la Chaldée, mais il y a ici une expression particulière d'amertune et de lassitude.

Le masque du *Bouddha* archaïque, que l'on peut voir sous une vitrine, non loin de cette belle statue, est, au contraire, marqué de l'étonnante sérénité du grand prophète de l'Asie. Aucune émotion passagère ne peut troubler ce visage où la sagesse humaine se mêle au sentiment du néant divin. Ce n'est pas le sommeil qui clôt ces lourdes paupières, c'est la pensée qui se recueille, étrangère aux vaines passions et aux puériles gloires du monde. Tout homme, pour éviter les sottises et les vilenies de la vie, devrait avoir toujours sous les yeux ce masque à la fois hautain et bienveillant.



Portrait de Tokyori (XVI[e] siècle).

Il y a encore un Bodhisatwa Mirokou, incarnation bouddhique de la charité, que l'on croit du IX[e] siècle. Puis, des masques de Ghigakou, déformés et grimaçants, des VIII[e], IX[e], XII[e] siècles; un petit prêtre en bois laqué du XVI[e] siècle; et du même temps, une

belle statue assise, le *Portrait de Tokyori,* visage d'ascète, œil pensif, alors qu'un autre : *Rijoken, prêtre bouddhiste,* a le front plus soucieux, l'œil plus vif, le visage plus dur.

Les masques sont assez nombreux et d'expressions variées, les uns riants et paternes, d'autres inquiets et douloureux. Les nuances notées par les artistes japonais sont nombreuses, et le genre du portrait n'est nullement absent de leurs œuvres. Leurs représentations des animaux sont, elles aussi, infiniment variées, mais je ne vois guère au Louvre qu'une *Tête d'aigle* en grès et une *Tortue* en bronze.

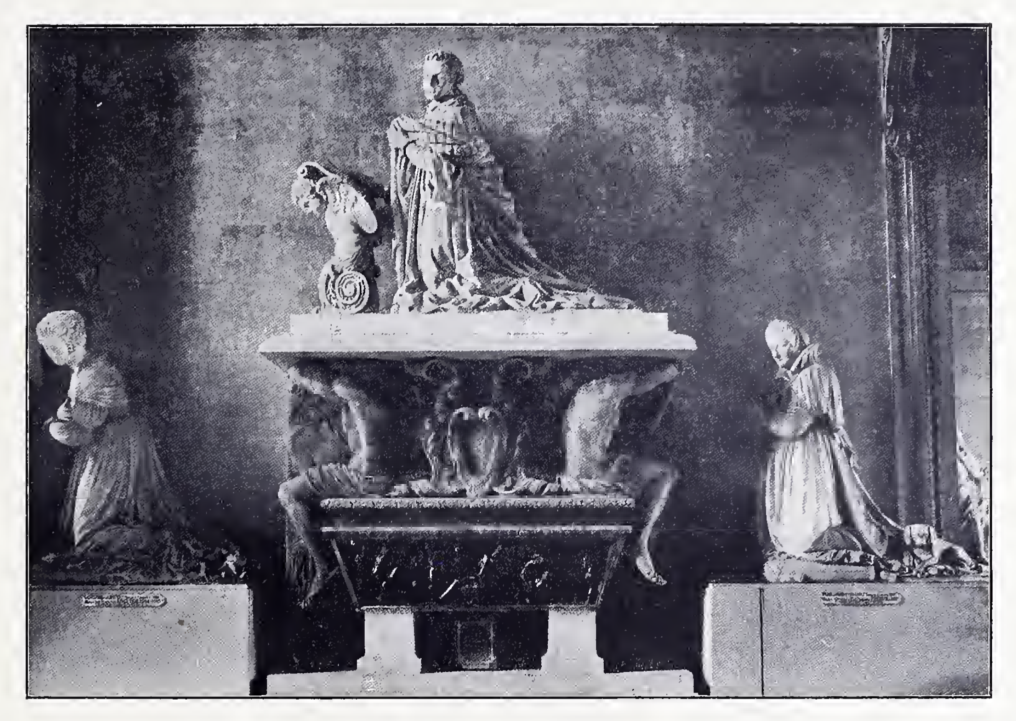
Le monument le plus récent est un *Bouddha* en bois doré, probablement du XVIIIe siecle, où nous admirerons une fois de plus le travail des artisans du Nippon, la pure science de la forme paisible, l'attitude de la sagesse bienfaisante.



Portrait de Rijoken, prêtre bouddhiste.



BOUDDHA
(XVIIe ou XVIIIe Siècle)



F. Anguier et B. Prieur. — *Tombeau du président de Thou.*

TABLES

TABLE ET ORDRE DE CLASSEMENT DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

EGYPTE

CHALDÉE ET ASSYRIE

SUSIANE ET PERSE

GRÈCE

9. *Héra de Samos.*
10. *Torse de femme drapée.*
11. *Jeune Héros ou demi-Dieu.*
12. *La Victoire de Samothrace.*
13. *Niobide.*
14. *Figurines de Tanagra.*
15. *Vénus de Milo.*
16. *Vénus d'Arles.*
17. *Apollon du Théâtre antique de Lillebonne.*
18. *Diane de Gabies.*
19. *Diane Chasseresse.*
20. *Héros combattant,* dit *le Gladiateur.*
21. *Bacchus.*
22. *Mars Borghèse.*
23. *Hermès attachant sa sandale.*
24. *Le Faune à l'enfant.* (Silène et le jeune Bacchus).
25. *Marsyas.*
26. *Atalante.*
27. *Polymnie.*
28. *Vase Borghèse.*
29. *Démosthène.*

ETRURIE ET ROME

30. *Auguste.*
31. *Octavie.* (Sœur d'Auguste, épouse de MARC-ANTOINE). — *Femme Romaine.* (Epoque D'ELAGABALE OU D'ALEXANDRE SÉVÈRE). — *Faustine la Jeune.* (Épouse de MARC-AURÈLE). — *Plautille.* (Epouse de CARACALLA).
32. *Julien l'Apostat.*
33. CLÉOMÈNE. — *Orateur romain.*

ITALIE

34. ECOLE MILANAISE (XVe siècle). — *Porte du Palais Stanga à Crémone.*
35. MICHEL-ANGE BUONARROTI. — *Esclave.*
36. — — — *Esclave.*
37. CANOVA. — *L'Amour et Psyché.*

FRANCE

38. *La Vierge et l'enfant Jésus.* (La porte provient d'une maison de Valence (Espagne) du XVe siècle).
39. *Charles V,* roi de France et *Jeanne de Bourbon,* son épouse.
40. *Tombeau de Philippe Pot.*
41. GUILLAUME REGNAULT et GUILLAUME CHALEVEAU. — *Tombeau de Roberte Legendre.*
42. JEAN GOUJON. — *Diane.*
43. *Tombeau de Philippe de Chabot.*
44. GERMAIN PILON. — *Les trois Grâces.* (Monument funéraire du cœur de Henri II).
45. — *Figures de la châsse de sainte Geneviève.*
46. LIGIER RICHIER. — *L'enfant Jésus.*
47. PIERRE PUGET. — *Milon de Crotone.*
48. ANTOINE COYZEVOX. — *Son portrait.* — GUILLAUME COUSTOU. — *Nicolas Coustou.* — J.-J. CAFFIERI. — *Nivelle de la Chaussée.* — M. DESJARDINS. — *Ed. Colbert.*

JAPON.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

EGYPTE

CHALDÉE ET ASSYRIE

SUSIANE ET PERSE

HAUTE-SYRIE ET PALESTINE

PHÉNICIE

GRÈCE

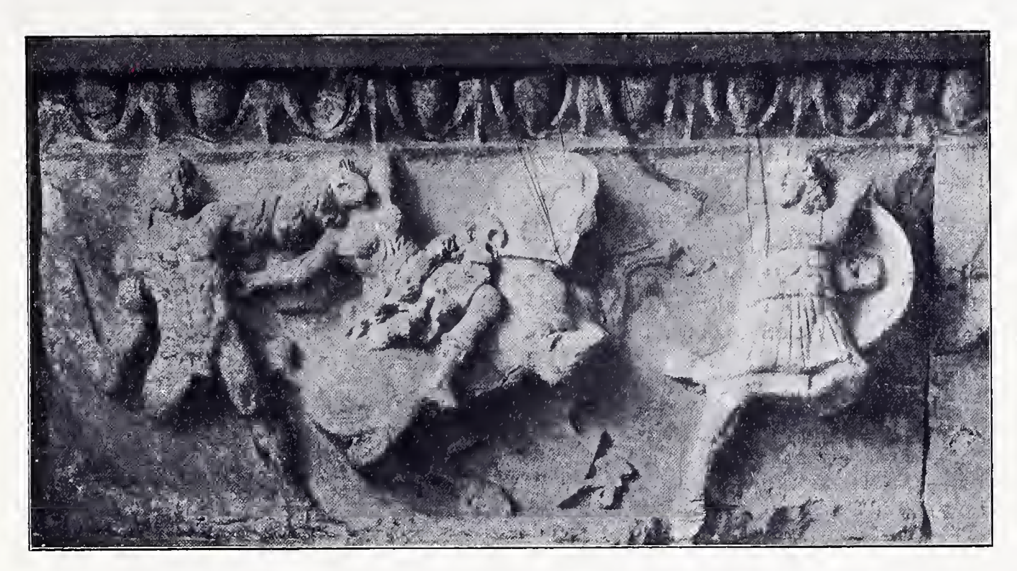
ETRURIE ET ROME

ITALIE

FRANCE

JAPON

ILLUSTRATION DES TABLES



Combat des Athéniens et des Amazones (Temple d'Artémis Leucophryné. Magnésie du Méandre).

TABLE DES CHAPITRES.

GRÈCE

ETRURIE ET ROME

FRANCE

JAPON



Un Guerrier et Athéné
(Bas-relief. Imitation du style archaïque).

